E. Lâle Demirtürk

ÇAĞDAŞ AMERİKALI ZENCİ ROMANCILAR

GÜNDOĞAN

E. Lâle Demirtürk

Çağdaş Amerikalı Zenci Romancılar

Gündoğan Yayınları

E. Lâle Demirtürk

Çağdaş Amerikalı Zenci Romancılar

Gündoğan Yayınları: 96.129
Edebiyat Dizisi: 12.36
Düzelti: Soner Özdemir, E. Lâle Demirtürk
Kapak Düzenleme: Gündoğan Grafik
Dizgi: Gündoğan Elektronik Dizgi
Baskı, Cilt: Cantekin Matbaacılık
Birinci Basım: Ocak1997
ISBN: 975-520-141-6
Gündoğan Yayınları
Bayındır Sok. 6/12 Kızılay ANKARA
Tel. (0312) 433 97 95
Faks (0312) 432 32 50

E. Lâle Demirtürk

ÇAĞDAŞ AMERİKALI ZENCİ ROMANCILAR

ÖNSÖZ

"Giriş" bölümünde de açıkladığım gibi Amerika'da "zenci" (Negro) terimi bir stereotipi (kalıp imge), yani ayrımcılığı gösteren bir terim ise de, Türkiye'de bu sözcüğü aşağılama anlamında kullanmadığımızdan, Türk toplumunun değer yargılarını esas alarak kitabın özgün başlığı olan "Çağdaş Afro-Amerikan Romanı" yerine "Çağdaş Amerikalı Zenci Romancılar" başlığının Türk okurunca daha anlaşılır olacağına karar verdik. Kitabın içinde ise özgün terim olan Afrika kökenli Amerikalı anlamına gelen "Afro-Amerikan" terimini kullanmakta bir sakınca görmedik.

Doç.Dr. E. Lâle Demirtürk
Mart 1996
Ankara

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

KISIM 1
AFRO-AMERİKAN ERKEK ROMANCILAR:

KISIM 2
AFRO-AMERİKAN KADIN ROMANCILAR:

GİRİŞ

1. TARİHÇE

Batı tarihinin yanısıra, Amerikan tarihinde de beyazlarla siyahlar arasındaki ayrılık, ezen ile ezilenin farklı dünyalarınca tanımlanmıştır. Siyahlar, kendi kültürel ve sosyal değerler sisteminden sistematik bir biçimde yoksun bırakılan tek sözleşmeli hizmetçi (indentured servants) grubuydu.[1] Siyahların, Afrika müziği, dili ve folkloru gibi halkın değer yargılarını oluşturan atıf çerçevesinin açıkça ifade edilmesi yasaklanmıştı. Amerikan kölelik düzeni, İngiliz sömürgeciliğinin sıradan bir biçimiydi. Eski Dünya'da zaten mevcut olan kölelik, Afrika'nın bazı bölgelerinde, ırk faktöründen çok ekonomik nedenlerle kurulmuştu. Örneğin Mısırlılar, Samî, Akdenizli veya Habeş olduğuna bakmaksızın hiç bir mantığa dayanmayan rastgele bir seçimle insanları köle yaparlardı.[2] Müslümanlar için köle sahibi olmak bir zenginlik göstergesi olmuşsa da, köleler insanca ve eşit muamele görmüşlerdi. Aralarında, gördükleri sevgi ve saygı sonucunda isteyerek müslüman olanlar bile vardı. 15. yüzyılda Portekiz'in ekonomik yönden büyümesi, siyahların köleliğine yol açtı. Zenci (Negro) sözcüğü bile, Latince "niger" sözcüğünün çağdaş İspanyolca ve Portekizce karşılığı idi.[3] Rönesans ile Ekonomik Devrim sömürgeci ruhu da beraberlerinde getirince, sömürgeci köle efendileriyle işbirliği yapan tüccarlar kölelik sayesinde zengin oldular.

Amerika'da köleliğin kökü Rönesans ve 15. yüzyıla kadar uzanır, çünkü Kapitalist düzenin temel ilkeleri Rönesans döneminde zaten mevcuttu. Rönesans'ın kapitalist ilkelerine göre bankalar, kredi ve yatırımlar önem kazanırken, köleler de buna bağlı olarak kâr getiren taşınır mallar (chattel) statüsündeydi. Bu bakımdan "Batı dünyasında kapitalist düzenin ortaya çıkması **köle ticaretine** dayanıyordu."[4] Gemilerle getirilen kölelerin çoğu, güç koşullarda süren bu okyanus aşırı yolculuğa dayanamayarak gemilerde ölüyordu. Toplam 30 milyon Afrikalı köle gemilere bindirilmişse de, bunun hemen hemen 15 milyonu gemilerde can vermiştir. Bu rakam 2. Dünya Savaşı'nda toplama

kamplarında can veren Yahudilerin sayısının iki katını geçmektedir.[5] John W. Blassingame'in betimlediği gibi birbirlerine zincirlerle bağlanan çırılçıplak Afrikalı köleler 3 hafta ile 3 ay arasında süren bu zahmetli yolculukta yetersiz beslenme ve hastalık nedeniyle takriben %16'lık bir ölüm oranıyla karşı karşıya kalırlardı. Günde 2 kere açılan zincirlerle yollarına devam eden çok sayıda Afrikalı, yolculuğun sonunu göremeden ya aklını oynatır ya da kendilerini denize atarak intihar ederdi; geri kalanlar ise yaşama isteğini çoktan yitirmiş olurlardı.[6]

Köleler daima ucuz işçiydi ve onlara uygulanan şiddet hiç cezalandırılmazdı. 1640'larda Karayib adalarındaki tütün ekim alanlarında (tobacco plantations) siyahlar ilk kez çalıştırılmıştı. Batı Hint adalarında, gebe kadınlar doğuracakları ana kadar zorla çalıştırılırlar ve eğer bebeklerini emzirmek için işlerine ara verirlerse kırbaçla dövülürlerdi. Hangi ekim alanında olursa olsun, siyahlar ancak açlıktan ölmeyecek kadar beslenirlerdi. 1670'lerde Jamaika'da siyahların sayısı beyazları geçtiğinden, köle kanunları sert biçimde uygulanırdı. 17.yüzyıl ortalarında İngilizler Jamaika'yı aldıklarında köleler, Maronlar (Maroons) gibi kaçakların saklanıp da sık sık köleleri isyana teşvik ederek çiftlik sahiplerini rahatsız ettikleri dağlara çıktılar. Büyük çiftlik sahibi beyazlar, siyahların her zaman isyan edebilecekleri korkusunu taşırlardı. Siyah ırktan duyulan korku, beyazların şiddete dayalı tutumlarının yoğunluğunu artırdı. Beyazlar, kendi korkularını bastırmak amacıyla siyahlarda da aynı korkuyu yaratmaya çalıştılar. Çıkarılan köle yasaları bu çabanın ürünüydü: "Eğer bir köle bir Hıristiyan'a vurursa şiddetle kırbaçlanırdı ve bunu ikinci kez denerse yüzü kızgın demirle damgalanırdı."[7] Latin Amerika'da nispeten daha iyi muamele gören köleler, Hıristiyan olmakla kölelikten kurtulamazlardı. Hıristiyanlar, kendi din kardeşlerini, renkleri ayrı olduğundan köle yapılmaya lâyık görüyorlardı.

Virginia eyaletindekiler, Karayibli köle efendilerinin koyduğu köle kanunlarını örnek almışlardı. 1619'da sözleşmeli hizmetçi olan 20 Afrika'lı Jamestown'a geldi. Karayiblilerin düşünce biçimlerini benimseyen beyazlar, "uygar" olmayan siyahları köle yaptılar: **Diğer**inin kaderi böylelikle 300 yıl sürecek bir zaman dilimi içinde bir daha değişmemek üzere belirlenmişti. İlk kez Virginia eyaleti tütün alanları

ile ormanlarda siyah işçileri çalıştırmaya başladı ve onu diğer Güney eyaletleri izledi. 1660'larda Virginia ile Maryland eyaletlerinde kölelerle ilgili kanunlar çıkarılmış ve bunlar daha sonra başka eyaletlerde de örnek alınmıştır: 1.kölelik statüsü ölene kadar devam eder; 2.köle annesinin statüsüne sahiptir; 3. Hıristiyan olmak kölenin statüsünü değiştirmez. Amerika'daki köle efendileri köleleri, gündoğumundan günbatımına kadar çalıştırmak, kiminle evleneceklerine karar vermek, onları çocuklarıyla birlikte disipline sokmak, beslenme, ev ve geçim ile tıbbî bakımı yetersiz kılmak gibi haklara sahipti.[8]

18. yüzyılın başlarında siyahlar, her yerleşim bölgesinde taşınır mal statüsündeydi. Kölelik, insanın doğasında bulunan mülkiyet duygusuna dayalıdır, yani bir insan diğerinin çalışarak ürettiği malı nasıl mülk edinebiliyorsa, insanın kendisini de mülk edinmektedir.[9] Bu bağlamda, Beyaz Amerika'lıların 18. yüzyıldaki Bağımsızlık Mücadelesi (1763-1783) oldukça ironikti. Beyaz ırk ile Diğeri için uygulanan bu çifte standart, beyaz Amerika'lının kurduğu kölelik kurumunun atıf çerçevesini belirledi. Özgürlük ilkesi üzerine kurulan bir ülkede kölelik çelişkili bir tutumdur: Ülkenin bağımsızlığı için mücadele veren Thomas Jefferson, George Washington ve James Madison gibi devlet büyükleri köleliğe karşı oldukları halde, hepsi de köle sahipleriydi. Jefferson ve Washington'ın köleleri ancak öldükleri zaman kölelikten kurtulabilirlerdi. Jefferson, kölesi Sally Hemmings'den çocukları olduğu halde[10] siyasal kariyerinde ırk karışımına (miscegenation) karşı çıkıyordu.[11] T. Jefferson, **Bağımsızlık Bildirgesi**'nde (Declaration of Independence, 1776) Kral 3. George'u kölelik için suçladıysa da Güneylilerin muhalefeti yüzünden o kısmı çıkarmak zorunda kaldı. Diğer bir deyişle anayasa kölelik kurumunu tanıdı.

18. yüzyıl Amerika'sının köle kanunları, siyahların mutlak yasal denetimini garanti ediyordu. Uygarlığın renginin beyaz olmasıyla duyulan gurur, beyaz sömürgeciyi daima tutsak olması gereken siyahın imgesini "mantıklı" bir açıklamaya götürdü. Sömürü semiyotiği siyah insanın "çarpıtılmış imgesi"[12] üzerinde temellendirildi. Beyaz adamın bu pek de iyi anlayamadığı "nesne"den korkusunun sözel ve fiziksel açıdan yasallaştırılması, beyaz çoğunluk tarafından hemen kabul

gördü. Bu da Booker T. Washington'ın ileri sürdüğü görüşle açıklanabilir: " 'Hiç bir beyaz Amerika'lı, beyaz adamın giysilerini giymedikçe, beyaz adamın yemeklerini yemedikçe, beyaz adamın dilini konuşmadıkça ve beyaz adamın dinini kabul etmedikçe, bir ırkın tamamen uygar olduğunu düşünmez.' "[13]

İç Savaş (1861-1865) bile siyahların linç edilmelerini, bıçaklanmalarını ve gebe kadınların karınlarının deşilerek doğranmış bebekleri karınlarından sarkıncaya kadar yaşanan işkence olaylarını durduramadı. Güney'de İç Savaş ile Yeniden Yapılanma Dönemi (Reconstruction Era, 1865-1900)'nin sonuna kadar siyahlar ekonomik, siyasal ve sosyal bakımdan marjinal bir grup olup, Güney'in dışındaki yörelerde bile beyazlardan ayrı tutuluyorlardı.[14] Yeniden Yapılanma Dönemi ile başlayan sosyal ve siyasal reform hareketleri, beyaz sömürgeci zihniyetin yeniden yapılandırılmasında âciz kaldı. İki ırkı fiziksel olarak ayrı tutma (segregation) yasal açıdan da beyazların siyahları ekonomik, sosyal ve siyasal fırsatların dışında bırakmak için yararlı bir yol olmuştu. "Ayrı ama eşit" (separate but equal) ilkesine dayalı yaşam görüşü, beyaz çoğunluğun siyahlar için geliştirdiği "farklı ve bu yüzden aşağı" oldukları inancını sözelleştirdi. Irkçı ayrımcılığın tutarlı biçimde uygulanması, "eşitlikçi iki-ırklı bir toplumu gözünde canlandırmaktan"[15] aciz sömürgeci tutumu değiştirmenin olanaksızlığını gösterdi.

Köleliğin lehinde ve aleyhindeki tartışmalar Amerikan tarihinde oldukça yoğun bir biçimde devam etmiş ve taraftarlar bulmuştur. Köleliği savunan ırkçılara (proslavery argument) göre kölelik gerekliydi, çünkü siyahlar, beyazlardan aşağı olarak yaratıldığından, buna lâyıktılar. Onlara göre İncil, köleliği savunuyordu. Güney'in aristokrat yaşamı da bu dinsel görüşe uygundu. 1830'larda başlayan ilgacılık hareketini (abolitionist movement) destekleyenler ise Hıristiyanlığa göre bütün insanların eşit yaratıldığını belirtiyorlardı. Aslında bu ilgacılık hareketi ironik bir biçimde Batı'nın ırkçı değerleriyle bezenmişti: "Çoğunlukla dinsel şevk ile karışmış olan ilgacılık gayreti, Batı'yı Avrupa ve Amerikan köleliğinin sonucunda oluşan ağır suçluluk duygusundan kurtarmıştır. İlgacılık, başını İngiltere'nin çektiği dünya çapındaki bir haçlı seferinin davası ve bir sembol olmuştur."[16]

Gerçekte kölelik kurumu, siyahların öncelikle aile ve kültür yapılarını bozmuştu. Köleler Afrika'ya özgü dil ve dinlerini bir yana atarak, İngilizce dili ile Amerikan kültürünün yapısına boyun eğmek zorunda kalmışlar ve geçirdikleri kültürel yozlaşma (acculturation) sonucunda kültürel benzeşme (assimilation) sürecine girmişlerdi. İstedikleri ismi seçme özgürlükleri bile yoktu. Ayrıca okuma/yazma hakları da ellerinden alınmış ve bu hakkı yasaklayan kanunlar çıkarılmıştı. Özgürlük Bildirgesi (Emancipation Proclamation)'ndan sonra siyahların eğitim istekleri ve siyah okullara başlamaları ise iki siyah lider Booker T. Washington ile W.E.B.DuBois arasındaki ünlü fikir tartışmasını başlattı. Siyahlar ne tür bir eğitim almalıydılar? Beyazların ırkçı görüşünü perçinleyen ilkeleri mi yoksa siyahların kültürlerine uygun olanı mı? Tuskegee Enstitüsü Müdürü Washington'a göre, siyahlar "teknik eğitim" (industrial education) alarak çiftçi, işçi, teknisyen olacaklardı. Oysa ki bu, beyazların siyahlardan beklentilerini yerine getirmekten başka bir şey değildi. DuBois ise bu beyazların yasa ve beklentilerine boyun eğen bir alt sosyal sınıfın, siyahlara uygun olmadığını savunuyordu ve beyazların dar görüşlü eğitim sistemine karşıydı. Siyahlar için kurulması gereken üniversite anlayışının siyah topluluğu yeniden yapılandırmaya yönelik olmasını vurgulardı: "Siyahların yaşantılarının zengin ve acılı derinliği ve iç yaşantılarının bilinmeyen hazineleri...dünyaya yepyeni görüş açıları kazandırabilir."[17]

Kölelik, aile yapılarına zarar vermişse bile, siyahlar kültürel değerlerine bağlı kalmaya özen göstererek köleliği hiç bir zaman kabullenmemişlerdi. Bu direnme, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra siyah ailenin sosyoekonomik dokusunu ve bu koşulları yaratan anlayışı hazırlamıştır. İş gücündeki ayrımcı siyaset sonucunda siyah erkekler, aileyi geçindirecek işi bulamayınca bu aczi kabullenemeyip, karılarını devlet yardımına muhtaç bırakmayı göze alarak onları terk etmişlerdir. **Teknolojik Devrim** hizmetçilik türünden işlere artık talebi azaltmıştır. **Beyin yıkama** yüzünden siyahların kendi aralarında bile açık ve koyu renk rekabeti başlamıştır. Siyahlar fakir bir sosyal sınıf haline gelmişlerdir. Ayrımcılık yüzünden eğitimsiz ve işsiz kalan gençler sokağa dökülerek mafyanın tuzağına düşmüşler ve yeraltı

dünyasında "güçlü" olmayı toplumdaki gerçek güç olarak tanımlamışlardır. Psikolojik açıdan ise siyahların birbirlerine karşı duyguları, beyaz ırkçı tutumu birbirine yansıtma şeklinde olmuştur ve kölelik dönemlerinde hiç görülmeyen bir biçimde suç, 20. yüzyılda siyahın siyaha karşı zulmüne dönüşmüştür. Bütün bu faktörler gözönüne alındığında, siyah renk, bu ırkın mensuplarının sosyokültürel yapılarını ve yaşam koşullarını tanımlar hale gelmiştir.

Bu bağlamda kölelik, kanunda yer almadan çok önce uygulanmaya başlanmıştı bile. Beyaz sömürgecinin dayandığı mantıklı öncül (premise), siyahın "farklı ve aşağı" olmasıydı. Siyah, vahşî ve ilkel olduğundan, onu uygar yapmak için şiddeti hakediyordu. Irkçı ideoloji "beyaz olmayanların doğuştan ve sürekli olarak aşağı olduğunu öne süren rasyonelleştirilmiş sözde bilimsel kuram [olup]....bu anlamda ırkçılık, 18. yüzyıl biyolojik düşünce biçimine dayanırdı."[18] Siyahın ahlakî ve entellektüel yönden aşağı olması, kendi ırkına has bir özellik olarak kabul edilirdi. 18. yüzyıl sonlarında Thomas Jefferson bilimsel yönden kanıtlanamayan bu görüşü savunuyordu. Aklın sözde bağımsız kılındığı dönem olan Aydınlanma Çağı, insan farklılıklarının vurgulandığı popüler çevrecilik görüşünü de ortaya çıkardı. Herkes tarafından benimsenen tez, siyahın zihinsel, ahlakî ve psikolojik özelliklerinin çevre tarafından biçimlendirildiğiydi ve bu fikir, "bu dönemde yeterince reddedilmedi ve 1830'lar ile 1840'lara kadar hatırı sayılır etnolojik bir doktrin olarak süregeldi."[19] Aslında, biyolojik kuram beyazlarla siyahlar arasında yaradılıştan gelen bir eşitsizliğin olduğu ve siyahların daha aşağı bir türe ait olduğu görüşüne dayanır. Özellikle siyahlar olmak üzere bazı ırkların yozlaştığı ve soylarının tükendiği görüşünü sağlam bir temele oturtmak amacıyla Darwinizm siyahları incelemek üzere bir yöntem olarak uygulandı. Siyah stereotiplerden "hayvan," siyah kimliğinin yaygın bir biçimde kabul edilen yorumu oldu.

Dinine bağlı beyaz Amerikalı grupların siyahlara tepkileri birbirinden farklıydı ve sayıca az da olsa Amerikan tarihinde köleliği hoş görmeyen gruplar olmuştur. New England'da oturan Püritenler, dinsel devlet yönetimine dayalı bir ulus (religious commonwealth) kurmak istediklerinden, tıpkı Quaker'lar gibi köleliğe karşı çıkmışlardı. Oysa

ki köle sahipleri, kölelerin Hıristiyanlığı öğrenmesini reddetmişti, çünkü kölelik Hıristiyanlığa aykırıydı. Bunun yerine dinsel öğretilerde kölelerin statülerini kabullenmeleri için gerekli olan kuralları vurgulayarak dini, **sosyal denetim** biçimi olarak kullandılar. 18. ve 19. yüzyıldaki Büyük Uyanış hareketleriyle Baptist ve Metodistler kölelere dostça yaklaşarak onları dinlerine inandırdılar ve giderek 20. yüzyılda siyahlar kendi kiliselerini kurdular.

Bağnaz Hıristiyanlar sömürgecilik dönemlerinde köleliğe karşı çıkmadılar. Onlar, kilisenin, köle efendilerinin maddi desteğini kaybedeceğinden korkuyorlardı. İncil'de yöneticilere itaat ilkesi uyarınca, kölelere efendilerine karşı sorumluluklarını gereği gibi yerine getirmeleri öğütleniyordu. Bu nedenle, din adamları köleliğin, kabul edilebilir bir kurum olarak gelişimine dolaylı yollardan katkıda bulunmuşlardır. Köle efendileri ile din adamlarının, siyahların din değiştirme ve vaftizlerinin sonucunda denetimi ele geçirmelerinden korktukları açıktı. Siyahların aşağı statüde olmaları köle olmalarını mantıklı kılıyordu, çünkü eğer böyle olmasaydı, kölelik insanlık dışı bir düzen olarak görülecek ve beyazlar suçlu duruma düşeceklerdi. Bu durumda, beyaz efendilerinin insanlık dışı imgesi, siyahlara yansıtılmıştı. Siyahlara hayvanca muamele etmek için, insanın onu "kaybedecek bir ruhu olmayan bir hayvan, bir şey"[20] gibi **görmesi** gerekiyordu. Siyahlar sadece fiziksel ve ahlakî değil, aynı zamanda manevî açıdan da aşağılıktı.

Siyah imgenin, bir özneden çok bir **nesne** olması tamamen ırkçılığın belirlediği bir algılama biçimiydi. Irkçı ideoloji, siyahı **nesne** olarak damgalayabilmek için onda bulunması gereken belirli özellikleri ortaya koymuştu. Bunlardan birincisi, deri rengi siyahlara ait bir farklılık göstergesiydi. İkincisi, bu renk onun sosyokültürel bakımdan aşağılanmasını sağlıyordu. Üçüncüsü, görünüşünün dışında hiç bir yönden insan değildi. Dördüncüsü, Afrikalı olması, onun dinsel cehaletinin kanıtıydı.[21] Böylece siyahlar, beyazların tanımladığı uygun bir değerler tablosuna oturtulmuştu. Siyahların, Sivil Haklar ve Güç hareketleriyle başlayan bağımsızlık arayışı, Amerikan uygarlığında statü elde etmek için bir araçtı. Beyazların ona verdiği "uygun yer," artık siyahın kendisi tarafından yeniden tanımlanmalıydı. Siyah Amerika'lının çarpıtılmış imge ve yeri, özgün anlamına

kavuşturulmalıydı. Richard Wright'ın da söylediği gibi, beyaz ve siyah Amerikalılar arasında daima "gerçeğin doğası hakkında"[22] bitip tükenmeyen bir mücadele olmuştur. Gerçek yapay yorumlardan soyutlanabilirse, o zaman beyazlar, siyahları **insan** olarak algılayabilecekti. Irk çatışması, beyazların algılama yeteneğini körelten önyargıların bir sonucudur, böylece bir görme veya önceden belirlenen biçimde **görmeyi** seçme sorunudur. Ralph Ellison'ın savunduğu gibi: "Önyargılı birey, çoğu kez bilinçsiz olarak kendi stereotiplerini yaratır."[23]

İşte bu stereotipleri yok etmek için Sivil Haklar Hareketi tarih içindeki yerini aldı. Sivil Haklar Hareketi'ni oluşturanlar özverili siyah halk kitlesi ile onları yönlendiren siyah liderlerin eşitlik konusundaki fikirleri olmuştur. Amerikan tarihinde daha önce değinilen Washington-DuBois çekişmesini andıran karşıt temel görüşler doğrultusunda belli başlı siyah liderlerin, siyah toplumun beyazlarla eşit haklara sahip olmalarını sağlamak amacıyla çeşitli görüşleri 1960'lardaki Sivil Haklar Hareketi'nin sonuna kadar devam etmiştir. Booker T. Washington'ın eski kölelik döneminde beyazlarca siyahın karakterine denk düşen bir siyah portresini çizerek, siyahların kibar, alçakgönüllü ve kurallara boyun eğen insanlar olmalarını istemiştir. Yani amaç, beyazlarla asgarî müşterekte birleşerek, siyahların onlar için bir tehdit, dolayısıyla da siyahlara karşı artan bir şiddet hareketinden korunmaktı. DuBois ise siyahların haklarını elde etmek için savaşmaları gerektiğini savunur. Marcus Garvey siyahların beyaz olmadıkları için kendilerini suçlamak yerine, siyah olmakla gurur duymalarını ister. A. Philip Randolph'a göre ise siyahların yöreden yöreye göç ederek (social mobilization) işçi sınıfına gerekli iş ve becerileri elde etmek için Güney'de birikmek yerine, beyazlarla birlikte yaşamalı ve gerekirse de iş rekabetinden çekinmemelidirler.[24]

DuBois, İç Savaş sonrasında beyazların, siyahları kendilerinden ayrı tutmak suretiyle, onların fakir ve cahil kalmalarını sağlayarak adeta bir kast sistemi oluşturduklarına işaret eder.[25] Oysa ki "uygarlığın umudu, dışlamak yerine tüm insanları birarada tutmakta yatar."[26] DuBois'in kendi özyaşamöyküsünde değindiği gibi Ameri

kan toplumsal yapısının temelinde "yaşamı alım-satıma indirgemek vardır... Bütün yaşam kâr etmek için üretmektir ve kâr da tekrar alıp satmak içindir."[27] Martin Luther King, Jr.'a göre, siyahlar kendilerini giderek insandan daha aşağı varlıklar olarak hissetmeye başlarlar: "Fiziksel köleliğin büyük trajedisi, sonunda zihinsel köleliğe yol açmasıydı."[28] Kendisiyle barış içinde yaşayan bir toplum düzenini hedefleyen King, gerçek özgürlüğün "Batı uygarlığını niteleyen **ırkçılık**, **maddecilik** ve **şiddeti** reddetmekle"[29] gerçekleştirilebileceğini savunur. Vietnam Savaşı'nı protesto etmek için yaptığı konuşmada "eğer öldürmeye bir son verebilseydik kaç insanın yaşamını değiştirebileceğimizi düşünmek bile hayâl gücünün sınırlarını zorlar."[30] der.

Müslüman lider Malcolm X ise beyazların siyahlar için yapay bir benlik-imgesi üreterek, siyahların düşünce yapılarını tekellerinde tuttuklarına inanır ve bir konuşmasında siyahlara şöyle seslenir: "Onlar, sizi bu imgebilim yoluyla denetim altında tutuyorlar. Hatta size kötü bir imge vererek sizin bile kendinizi aşağı görmenizi sağlıyorlar."[31] Ona göre, siyahların beyazlara başkaldırma gücünü yoketmek için siyahlık ile bağdaştırılan bu kötülük/çirkinlik özellikleri aslında insanları siyahlara karşı olumsuz bir tavır almaya iter: "Herşey imgeden ibarettir. İmgeleri yaratmak için önce yeteneklerini kullanıyorlar ve sonra da bu imgeleri, insanları yanlış fikirlere yöneltmek için kullanıyorlar."[32] Malcolm X bu imge-üretiminin özünü şöyle açıklar: "Eğer başkalarının yarattığı imgelerden etkilenirseniz imgeleri, üretenin çoğu zaman sizi de yanlış yönlendirmek ve size zulmetmek için kullanabileceğini görürsünüz."[33] Bütün bu siyah aydınların ileri sürdükleri fikirler, Sivil Haklar Hareketi'nin entellektüel art-alanı ile kültürel paradigmasını oluşturmuştur. Sivil Haklar Hareketi'nin canalıcı kavramı "karşı çıkma" (confrontation) idi. Bu hareket, köle isyanları ve ilgacı örgütlenmenin ırkçılığa karşı oluşturduğu tepkiyi başlatan Güney'de ortaya çıktı. Her ne kadar 1960'larda yoğun olsa da gerçekte bu hareket, A. Philip Randolph'un 1943'de Washington D.C.'ye yaptığı barışçıl bir kitle yürüyüşü ile başlar. Geniş halk kitlelerine yayılan bir Hareketi simgesel olarak başlatan bu olay 1950'lerin

ortalarından 1960'ların sonuna kadar süren Sivil Haklar Hareketi için bir eğretilemedir, çünkü siyahın ilkel/vahşî/hayvan olarak algılanmasının tersine siyahlar barışçıl ve uygar bir biçimde davranmışlardır.

Irkçılık üçlü bir baskı düzenidir: 1. **Ekonomik Baskı**: Siyahlar oldukça fakirdi. 1950 yılında bile beyaz olmayan bir aile beyaz ailenin gelirinin sadece %54'ünü kazanabilirdi. 2.**Siyasal Baskı**: Siyahlar siyasal sürecin sistematik bir biçimde dışına itiliyorlardı. 3.**Kişisel Baskı**: Kamu yerlerindeki ayrımcı uygulama ile siyahlar, beyazların sahip oldukları kişisel hak ve özgürlüklerden mahrum kalıyorlardı.[34] Siyasal baskı İç Savaş sonrasında başlamıştı. 1890 yılından itibaren siyahların oy kullanmalarını önlemek için 3 kanun çıkarılmıştı: 1.**Büyükbaba (veya Baba) Benti** (Grandfather Clause): Siyah bir kişinin, babası veya büyükbabası 1867'de oy kullanmışsa, oy kullanma hakkı vardır. Ancak İç Savaş'ın 1865'de sona ermesiyle özgür kalan siyahların bu haktan yararlanmaları olanaksızdı; 2.**Okuryazarlık Testi** (Literacy Test): Okuryazarlık testini geçenler oy kullanabilirlerdi. Ama kölelik devrinde siyahların okuma-yazma öğrenmeleri zaten yasalarla engellenmişti; 3.**Oy Vergisi** (Poll Taxes): Oy kullanmak için vergi verenler oy kullanabilirlerdi. Oysa ki köleler sahiplerine borç içinde olduklarından, bunu ödeyecek durumda değillerdi. Bu üç yasa hükmü, 1915'de Anayasa Mahkemesi (Supreme Court) tarafından anayasaya aykırı bulunarak iptal edilmiştir.[35]

Bu yasa hükümlerinin ardındaki ırkçı mantığın giderek üçlü baskı sistemine dönüşmesi beyazlara büyük yarar sağlıyordu. Siyahlar, orta ve fakir beyaz sınıfın ücretini düşük tutmak isteyen yöneticiler için işçi-işveren görüşmelerinde grevkırıcı konumunda çok yararlıydılar. Bu ayrımcılık aslında siyahlara da yararlı oluyordu, çünkü beyazların tehditi altında siyah topluluk tüm bireyleriyle kenetleniyordu. Sivil Haklar Hareketi'nin başından beri Siyah Kilise'nin siyasal ve sosyokültürel işlevi çok büyük bir önem taşıyordu. Irkçılığa dayalı çarpıtılmış bir Hıristiyanlık anlayışını düzelten Siyah Kilise haksızlığa karşı gelmenin Allah tarafından günah sayılmayacağını açıklıyordu. Siyah topluluğun, rahip, eğitimci, dilbilimci, öğrenci gibi aydın kesimi insan vakarı, kişilik, erkeklik, insanlık ve cesaret gibi ilerde Sivil Hak-

lar Hareketi'nin oluşturduğu değerleri vurguluyorlardı. Giderek Siyah Kilise ile Siyah okullar işbirliği yapmaya başladılar. Aslında Siyah Kilise ile DuBois'un kurduğu **NAACP** (Siyahların İlerlemesi İçin Ulusal Örgüt) adlı örgüt, siyah toplumun iki temel örgütü idi. **NAACP**'nin yasal yayın organı *Crisis* siyah stereotiplerini etkisiz kılma çabasındaydılar. Beyazların cehaletinin önü alındığında siyahlara eşit muamele yapacaklardı. 1915 yılında Anayasa Mahkeme'sinin geçersiz kıldığı **Büyükbaba Bentleri** konusundaki başarı, NAACP'nin açtığı davanın sonucunda elde edilmişti. 1953 yılında Baton Rouge, Louisiana Otobüs Boykotu'nun lideri Rahip T.J.Jemison idi ve beyazları altı günde pes ettirmişti. Baton Rouge Hareketi, Sivil Haklar Hareketi dönemini başlattığından, 1955'deki Montgomery Otobüs Boykotu'nda Martin Luther King Jr., Jemison'a akıl danışmıştı.[36]

Bu arada Ku Klux Klan'la simgeleşen Güneyli beyaz güç ilişkileri yapısı, siyahları yok etmeyi amaçlıyordu. Beyazların NAACP'ye saldırılarına karşılık Siyah Kilise ile NAACP işbirliğini derinleştirdiler. 1 Aralık 1955'de Rosa Parks'ın, siyahların otobüse her binen beyaza yer vererek yavaş yavaş arkada toplanmalarını öngören yerel ayrımcı yasalara boyun eğmeyerek beyaz bir adama yerini vermeyi reddetmesiyle başlayan ve neredeyse 15 yıl süren Sivil Haklar Hareketi sırasında aralarında Martin Luther King, Jr., Malcolm X gibi birçok ünlü siyah liderin de yer aldığı geniş halk kitlelerini harekete geçiren bir demokrasi hareketi başladı. Siyahların Güney kentlere göç ederek yerleşmesi, siyahların yaşamlarında bazı değişiklikler yaptı: Kırsal kesimlerden kentlere göç eden siyahlar vasıfsız teknik işçi ve hizmetçi olarak iş bulurken, bir yandan da ortak bir kaderi paylaşan siyah topluluk birbiriyle yakından kenetlenerek dostluğa dayalı bir savunma mekanizması oluşturdu. Sivil Haklar Hareketi'nin etkisi sonucunda 3'lü baskı düzeni değişti ve Amerika'daki diğer ezilenler için bir örnek oluşturdu. Her ne kadar Güney'de ırkların bir arada sağlıklı bir toplum ruhu içinde yaşamalarını sağlayamadıysa da, Sivil Haklar Hareketi sayesinde beyazların ürettiği siyah stereotipler geçerliğini yitirdi ve böylece de gelenek-dışı siyasal örgütlenmenin toplumsal değişim için geçerli bir yöntem olduğunu gösterdi.[37] Sivil Haklar Hareketi'nin özünde siyahların kimliğini, sadece Amerikalı veya Afrikalı

değil, her ikisini de doğal olarak özümleyen bir Afro-Amerikan kimliği olarak tanımlama çabası yatıyordu.

2. KÜLTÜR

Ünlü Afro-Amerikan kültür kuramcısı Molefi Kete Asante kültürel gerçek kavramının tanımlarını, Afrika-odaklı (Afrocentric), Avrupa-odaklı (Eurocentric) ve Asya-odaklı (Asiacentric) gerçek olmak üzere 3 genel başlık altında toplar. Asante'nin görüşünü dayandırdığı düşünür Anyanwu'ya göre Afrika-odaklı dünya görüşü kişi ile dünya arasında bir ayrım gütmez: Kişi, dünyanın merkezidir ve her yaşantı kişiseldir. Asante'ye göre: "dünya üzerinde karşılaştığımız kültürel farklılıkların, gerçek hakkında farklı görüşlere dayandığı açıktır."[38] Bu durumda, kültürlerarası iletişimin nasıl sağlandığı konusunda bir fikir edinebilmek için insanların kendi aralarında kurdukları güç ilişkilerine bakmak gerekir, çünkü kültürlerarası iletişim bir güç ilişkileri dengesine dayanır: Yaşamımızda "güçlü olan fikirler, yönetici sınıflara aittir ve bu tarihsel bir olgudur."[39] Genel olarak kabul edilen doğrular, iletişimin ideolojik yapısı gereğince ekonomik ve siyasal güce sahip olanlarca tanımlanır.

Afrika-odaklı dünya görüşü Afrikalı olanlarla olmayanlar arasında yetkin bir etkileşimi geliştirebilir, çünkü etkileşim karşılıklı anlayışa dayalı bir iletişim demektir. Ama "bizim ekonomik konumumuz hizmetçininkiyse pek de eşit olarak iletişim kuramayız."[40] Avrupa-odaklı görüş, saldırganca bir tutum sergileyerek, doğaya ve insanlara boyun eğdirmiştir. Onları elde etmek ise isimleri, yerleri ve hatta insanların isimlerini değiştirmek ve sanki onlara Avrupa'lının tanımladığı nesnelermiş gibi muamele etmektir. Bu durumda beyazlar, beyaz olmayanları eşit olarak değil daha üstün bir konumdan algılamaktadır:

Bilindiği gibi gerçek, toplumun yapılandırdığı bir olgudur. Gerçeği sözelleştiren dil, soyut bir kurallar sistemi olup, iletişim ortamını oluşturur. Soyut kurallar, sözlü, yazılı işaret dili gibi bir "kanala" çevrilir.[41] Çıkardığımız anlam, iletilerin nasıl yorumlandığına bağlıdır, işlevler ise etkileşimlerin sonucudur.[42] Öyleyse bir kültür grubunun imgesi olan **etos**'un (ethos) diğer bir grupça algılanma

biçimi, o etosu belirler: Olumsuz özelliklerle dolu bir etos, iletişimde bulunacak bireyleri önyargılı kılabilir ve dolayısıyla iletişimi engelleyebilir.[43] Siyah antropolog Dona Richards'a göre siyahlar, onları olumsuz bir etos'la tanıtan beyazların değer yargılarının aşılandığı bir "beyaz" eğitim görürler. Batı düşünce tarihindeki "ilerleme fikri" (progress) Avrupa ideolojisinin dinamiği olmakla kalmayıp, evrensel bir yaşama biçimi olarak benimsetildikçe siyahların benlik-imgesi yıkılır. İlerleme kavramı, Batı'da giderek emperyalist bir anlama bürünmüştür: Batı'nın **etos**'u yayılma siyasetine dayanır, çünkü beyazlar için evren, üzerine kendilerini empoze edebilecekleri fiziksel bir mekânı temsil eder.[44] Siyahlara yapılan zulmün ana nedeni de bu ilerleme ve yayılmaya dayalı ideolojidir. Bu ideolojinin siyahların kültürel kimliğine yaptığı ölümsüz etkinin yok edilebilmesi için siyah stereotiplerin gerçek dışı olduğunu açığa çıkarmak gerekir.

Siyah psikolog Joseph Baldwin de siyahların Amerika'da ve tüm dünya ülkelerinde psikolojik olarak ayakta kalabilmek için ırkçı "tanım çerçevesinin baskın olduğu bir toplumsal mekân içinde hareket ettiğimizi anlamamız"[45] gerektiğini söyler. Avrupa'lının Afrikalı adına tanıttığı görüşler Afrikalı'nın sosyal gerçekliğini çarpıtmaktadır. Sonuç olarak, kendi gerçeğini kendi açısından tanımlama gücü ve özgürlüğü olmayan siyahlar kendi benlik-imgelerine ve kültürel kimliklerine sahip çıkamamaktadırlar. Siyahların gurur duyabilecekleri bir tarihten yoksun bırakılmaları hem beyazların hem de siyahların benlik-imgelerini çarpıtmıştır.[46] Diğerini stereotip olarak algılamak, bu stereotipi yaratanın da insanı, dolayısıyla kendisini, sağlıksız algıladığını gösterir. Bu bağlamda stereotip, bireyin özelliklerini aynı renkte olan tüm insanlara atfetmektir. Diğer bir deyişle, ırk sadece belirli fiziksel özelliklerden çok, sosyal bir kategori haline gelmektedir,[47] ve işlevi sosyoekonomik sömürü yoluyla kötülüğü yansıtmaya dayanır.[48]

Stereotipler "gerçeğin çarpıtılması"nı sağladıklarından, "onları üretenler hakkında çok şeyi açığa vurabilirler."[49] Sosyal psikolog Gordon Allport'a göre stereotip bir kategoriyle ilgili abartılı bir inançtır ve işlevi de o kategoriye ilişkin davranışımızı rasyonalize etmektir.[50] 18. yüzyılda doğa-insan bütünlüğü içinde kişi, çevrenin bir

parçasıyken, 19. yüzyılda insanlar arasındaki farklılık, ırklar arasındaki eşitsizliği gösterir. Siyah sosyolog Robert Ezra Park'a göre ırklararası ilişkiler, "bireyin kendisi ile toplum içindeki statüsü hakkındaki görüşünü belirler" ve sürekli ırk bilincinde (race consciousness) yaşamak "sosyal mesafeleri zorunlu kılar."[51] Asante'nin de belirttiği gibi Afrika'da kendisine veya diline **zenci** (Negro) adını veren hiç bir etnik topluluk yoktur, çünkü bu sözcük aslında Avrupalı'nın kafasındaki "olumsuz bir kültür imgesine denk düşen bir Afrikalı gruba veya topluluğa gönderme yapmak için yarattığı bir terimdir."[52] Örneğin ilk köle ticaretinin yapıldığı yer olan Batı Afrika'da bulunan orangutan insana benzer. Bunu gören İngilizler, "Afrika'nın insana benzeyen hayvanları ile hayvana benzeyen insanları arasında benzerlik" görünce insanı taklit eden maymunlar, kötülük ve cinsel günahlarla bağdaştırılmış ve giderek "maymunları siyahlarla" eşit saymıştır.[53] Carolyn F. Gerald'a göre imge bir benlik-kavramı olup, "her kim imgemizi denetlerse, kendi gerçeğimizi bizim adımıza biçimlendirme gücüne de sahip olur."[54] Öyleyse siyahların kimliklerine sahip çıkabilmeleri için "içselleştirilmiş ırkçılıktan" kurtulmaları "zihinlerini ve hareketlerini sömürgeleşmekten kurtarmalarıyla"[55] mümkündür.

Tarih boyunca Batı'lılar siyahları, "doğaya daha yakın, daha duygusal, cinsel açıdan kural tanımayan, müziğe daha yatkın, çocuk gibi, üstün atletler v.b."[56] olarak tanımladılar. İ.Ö. 2500 yılında Antik Mısır'da ilk siyah Afrika'lı imgelerini görürüz. Bu çağlarda siyah olumlu bir güzellik imgesidir, çünkü bu renk tıpkı Nil Nehri'nin mili gibi verimliliği çağrıştırır. Ama Mısır ile Güney'deki Etiyopya Krallıkları (Nubian Kingdom) arasında değişen ilişkilerle birlikte bu imge de değişmeye başlar. İ.Ö. 2200'den sonra siyah Afrika'lılar sırasıyla önce savaşçı, düşman, yenilmiş, hizmetçi ve sonra da insanları eğlendiren kişiler olarak temsil edilirler.[57] Antik Çağların tersine, Hıristiyanlık ve Müslümanlık dönemlerinde siyah, manevî karanlık ile şeytanı çağrıştırır. 12. ile 15. yüzyıllar arasında ise Hıristiyanlar Avrupalı'ya hakim olunca, Afrika yine olumlu bir imgeye kavuşur. Ancak bu fazla sürmez, 1441'de 10 Afrika'lı Kuzey Gine kıyısından Portekiz'e gemiyle getirilip, Prens Henry'ye hediye edilirler. Daha sonra

1444'de 235 Afrikalı daha Hıristiyanlaştırılmak için getirilir. Eski çağlarda Afrika'ya yapılan keşif gezilerinin amacı siyahlara uygarlık konusunda **bilgi** sunmak ve Hıristiyanlığı öğretmekti, yani temelde Batılılar kültürel ve dinsel bakımdan üstün olduklarına inanıyorlardı. 19. yüzyılda Afrika'ya giden Avrupalı'nın rolü sırasıyla kâşif, misyoner ve sonunda sömürgeci olurken, bu değişen rollere koşut olarak Afrika'nın imgesi de olumludan olumsuza doğru değişmiştir.[58] 19. yüzyıl Avrupa'sında Kilise, taraftarlarını kaybederken, Afrika'daki misyonlar Kilise'ye yeniden saygınlık kazandırdı.

Amerika'da kölelerin çalıştırıldığı büyük çiftliklerde kölelerin geceleri eğlenmelerinin sonucunda daima gülen bir siyah imgenin çağrıştırdığı "mutlu zenci" (merry nigger) kavramı, ırkçıların kölelerin durumlarından mutlu oldukları yalanını uydurmalarına zemin hazırlamıştır. Siyahların daha sonraları palyaço (clown), soytarı (jester) ve hizmetçi olarak kullanılmaları, stereotiplerin beyazlara sağladığı bir güven duygusundandı: Siyahlar nasıl olsa beyazlar için bir tehdit unsuru oluşturamazdı. 1920'lerle 1930'larda ise Afrikalı aydınlar, Avrupa sömürgeciliğini ve stereotipleri insanı insan olmaktan çıkaran (dehumanizing) bir hareket olarak tanımlamışlardır.

Batı'lı çocukların sosyalleşme sürecinde beyaz çocukların sayı saymayı öğrenirken kullandıkları "10 Küçük Zenci" (10 Little Niggers) adlı sayı sayma kafiyesinin (counting rhyme) mantığı bile ırkçıdır. Daha önce "10 Küçük Kızılderili" (10 Little Indians) olan bu kafiyeye göre Batı'lı çocuklar saymayı, Batılı olmayan çocukların birer birer ortadan kaybolmasıyla öğrenirler. Bu kaybolma kavramı ise 19. yüzyıl ırkçı kavramlarına denk düşer: Batılı olmayanlar yaşam mücadelesinde kaybetmeye mahkumdurlar. Amerikan televizyonundaki çocuk programları da "dışlama mantığına"[59] dayanır. Otorite, güzellik, iyilik ve gücü temsil edenlerin neredeyse hepsi beyaz ırktandır.

Halen Amerikan televizyonunda Çağdaş Afrika'ya yapılan yardım çağrılarında da bu stereotipler işlenmektedir: Ne hikmetse Afrika hep beyaz Batılı'nın yardımına muhtaç kurbanlarla doludur. Bu yardıma muhtaç kurban imgesi, ırkçılarca olduğu kadar ilgacılarca da yaygın bir biçimde kullanılmıştı. Bu da gösteriyor ki ırkçı söylemin temelin-

deki eşitsizlik ilkesine bağlılık tutarlı bir biçimde sürüp gitmektedir. Irkçı mantığa göre düşman, stereotipleme yoluyla insanlıktan uzak bir yaratık haline getirilir. K. Sue Jewell'in da belirttiği gibi "...Güç ile parayı tekelinde tutanlar, çeşitli baskı sitemlerini (örneğin ırk, cinsiyet ve sınıf eşitsizliği) idame ettirme yoluyla kendi ayrıcalıklı statülerini sağlamlaştırmak için medya ile sosyal kurumları kullanırlar."[60] Stereotipler zaman içinde değişirken, kültürel göndergesel işlevleri de değişir. Bir insan için kullanılan bir isim veya imge, onun diğerleri üzerinde bıraktığı izlenimi ve buna karşı tepkilerini de biçimlendirir.[61] Siyahların psikososyal ve kültürel açıdan yıpratılmasında stereotiplerin önemli bir işlevi vardır: "...kültürel imgeler rol beklentilerini etkiler. Eğer diğer kültürel grupların üyeleri, belirli bir grubu belirli özellik ve davranışlarla görmeğe alışırsa, bir rol beklentisi gelişir."[62]

Bu bağlamda, köleliği oluşturan sömürgeci söylem, siyah ırkın temsil edilme sistemini (racial representational system) belirler. Efendi-köle diyalektiği bu temsil paradigması içinde yaşar. Burada güdülen ırka ve cinsiyete dayalı ayrım, farklılık göstergesinin işlerlik kazandığı karşıtlıklara dayalı temsil politikasıdır: Burada egemen unsur beyaz erkektir ve güçsüz konumdaki "diğeri"ne yaptığı zulmü stereotiplerle rasyonelleştirir: Siyah erkek ve kadın hakkında üretilen stereotipler, sömürgeci/ırkçı zihniyetin kültürel/cinsel politikasını özetlemektedir. Siyah erkek için üretilen stereotipe denk düşen bir siyah kadın stereotipini de üreterek siyah ırka mensup her iki cinsin de köleliği hakkettiğini anlatan belli başlı stereotipler vardır.

Siyah mütecaviz (black rapist): Cinsel dürtüleri ve gücü ağır basan vahşî bir hayvan gibidir. İlkeldir, kendisine hakim olamadığından, beyaz kadının namusu için gerçek bir tehlikedir. Gerçekte, karısı beyaz efendi tarafından sistematik biçimde tecavüze uğrayan siyah erkeğin hiç bir gücü yoktur.[63] Melez ırktan (mulatto) çocukları olduğundan kendilerini suçlu gören beyaz efendiler, bu suçluluk duygusunu siyah erkeğe yansıtarak onu, beyaz kadına cinsel tehdit olarak göstermişlerdir. Böylece tecavüz yoluyla doğurttukları çocukları yüzünden siyah erkeğin karşısında psikolojik açıdan

güvensiz bir konuma sahip olan beyaz efendi bu stereotip ile aynı zamanda siyah erkeğin cinselliğini tamamen denetim altında tutmaktadır: "Tecavüz beyazların köle kadını hedef alan terörizmi olup, onun cinselliğinin sömürülmesi ise siyah erkeği hedef alan siyasal bir edimdir."[64]

Jezebel (Siyah fahişe) siyah erkekler için kullanılan mütecaviz stereotipine denk düşer ve siyah kadının namusunu hedefler. Burada siyah kadın cinsel bir maldır, ancak cinselliği beyaz adamın mülkiyetinde olduğundan, toplumun namus simgesi beyaz kadının tersine ahlâksızdır.[65] **Jezebel** beyaz efendinin siyah kadına sistemli tecavüzlerini haklı kılmaktadır. Hem **mütecaviz** hem de **Jezebel** stereotiplerinin ortak özelliklerine bakıldığında, beyaz efendinin kendisini akladığını ve siyahlara yapılan her saldırganlığın mübah olduğu fikrini aşılamak istediği görülür.[66] Bu stereotiplerin desteklediği beyazların cinsel saldırganlığı, gerçek yaşamlarında eş durumundaki siyah erkekle kadının ilişkilerini oldukça zedeler. Beyaz efendinin karısına yaptığı tecavüzlere seyirci kalmak durumundaki siyah erkeğin, erkeklik onuru yıkılır ve kendisini daima karısı üzerinde bir hak iddia etme ve beyaz efendiden koruma konusunda âciz konuma düşer. Bu yeniklik duygusu ile siyah erkek çağdaş Afro-Amerikan ailesinde bile ekonomik yönden ezilmenin ve ailesini geçindirememenin acziyle yaşar.

Sambo zayıf ve hadım edilmiş bir siyah erkektir, yani erkekliği elinden alınmış, cinsel güçten bile yoksun robotlaşmış bir insandır. Her yönden güçlü durumda olan beyaz erkeğin karşıtıdır ve aynı zamanda beyaz erkeğe tıpkı bir çocuğun büyüğe duyduğu çocuksu bir bağımlılık duygusuyla bağlıdır.[67] Son derece kaygısız ve aptal olup, **mutlu zencinin** prototipidir. Bir anlamda Nat Turner gibi isyankâr kölelerin isyanlarından duyulan korku sonucu Amerikan toplumu, **Sambo**'lara gerek duymuştur. Aynı zamanda bu zayıf ve aptal imge, siyahların ayakta kalmak için takındıkları yararlı bir maske ve uyguladıkları bir strateji olmuştur.[68] **Sambo**'ya denk düşen siyah kadın ise **Mammy**'dir. Tıpkı **Sambo** gibi **Mammy** (Anne) de cinsel boyutu olmayan annelik ve ev işleri rolünü üstlenmiş zararsız bir kadın tipidir. **Mammy** mutlu bir kadın köledir, iyi kalplidir ve mutfağın yanısıra

beyaz çocukların bakımından da sorumludur. Aynı özelliklere sahip **Jemima Hala** (Aunt Jemima) **Mammy**'nin daha çağdaş bir versiyonu olup, aynı zamanda da başarılı bir ev kadını ve iyi bir ahçıdır.[69]

Beyazlarla siyahların efendi-köle ilişkisi, ırklararası bir ilişkinin kurallarını belirlerken, aynı zamanda bu ilişki siyah ırkın üyelerinin birbirlerine karşı davranışlarını da olumsuz yönde etkilemektedir. Örneğin ırkiçi (intraracial) ilişkilerde görülen **Siyah Maço** (Black Macho) beyaz maço erkeğin siyah ırkta üretilen karşılığıdır.[70] Ataerkil sömürgeci zihniyetin yarattığı bir siyah cinselliği ve bunun yüklediği yıkıcı ama güçlü bir erkek rolünü gösterir. Buna denk düşen siyah kadın ise **Safir** (Sapphire) olup, siyah erkeği aşağılayan ve onu yıkmaya yönelik, mutsuzluk kaynağı saldırgan bir kadındır.[71] **Safir** imgesi, **Mammy** ile **Jemima Hala** imgelerinin karşıtıdır, çünkü kötü, inatçı, nefret edilecek kadar aşağılık olma gibi tüm olumsuz özelliklerin temsilcisi durumundadır. Aslında bu imge, Hıristiyanlığın genel anlamıyla kadına bakış açısını biçimlendiren ideolojik yapısına dayanır: Kadın yaradılış itibarıyla kötü ve günahkârdır. Bu inanç ırkçılıkla birleştiğinde, siyah kadının doğuştan şeytanî bir yapısı olduğu ve bu nedenle cinsel sömürüyü hakettiği görüşü yaygınlaşır.[72] Burada baskı altındaki insanların tipik davranışları sergilenir. Beyaz efendinin karşısında zayıf ve pasif olan siyah erkek gücünü efendisinin yerine başa çıkabileceği ve karşılığında ceza görmeyeceği tek varlık olan siyah kadına yansıtır. Aynı şekilde beyaz efendiye karşı çıkamayan siyah kadın, ona olan nefretini siyah erkeğe yansıtır. Bu küçük boyutlu ırkiçi hesaplaşma aslında ırklararası hesaplaşmanın siyah aile yapısına ve insan ilişkilerine verdiği zararı gösterir ve giderek bireyin kendi kendisinden nefret etmesine kadar varan benlik imgesini yıkıcı bir davranış ve tutuma götürür.

3.YAZIN

Siyah yazın geleneği, belirli bir topluluğun "derisinin rengine göre değil de yazınsal biçemleri, temaları, mitleri, kahramanları, yapıları ve etkilerine göre tanımlanır."[73] Romanların başkişilerinin sorunu siyahların sosyokültürel yaşantılarında geçirdikleri sorunlardan pek de

farklı değildir. Siyah kültürünün sorunsalı büyük düşünür DuBois'un "ikili bilinç" (double consciousness) kavramına dayanır, yani hem Afrikalı hem de Amerikalı olmak. DuBois'a göre ikili bilinç "insanın kendisine hep başkalarının gözleriyle bakmak ve ruhunu alaycı bir aşağılama ve acımayla ölçen bir dünyanın metreleriyle ölçme duygusudur. Kişi her zaman içindeki ikiliği hisseder--biri Amerikalı öbürü Zenci; ancak gücü sayesinde bölünmekten alıkonan tek bir siyah bedende 2 ruh, 2 düşünce, 2 bağdaşmaz çaba, iki savaşan ideal."[74] Siyah Amerikalıların iki ırklı kimliği için bir eğretileme olan ikili bilinç uzlaştırılmalıdır. Ezilen kişi ezenle özdeşleşmeye bir son verirse, ezenin düşünce yapısını kavrayabilir. Ezilen, aile yaşamında siyahların kültürel değerlerine bağlı kalmak için çaba sarfederken, bir yandan da toplum içinde ezenle başa çıkmayı öğrenmek zorundadır.

Beyazların zulmünün siyahlarca reddedilmesi, birbirini tanımlayan iki farklı gösterge sistemini yaratır. İsviçre'li dilbilimci Ferdinand de Saussure dilde iki önemli kavram olduğunu ileri sürer: gösteren (signifier) ile gösterilen (signified). Bu iki kavram "zulüm semiyotiğine[75] yepyeni bir atıf çerçevesi getirebilir. Birbirinden tamamen farklı iki gösterge sistemi bakımından, anlamlama (signification) siyah gerçeğini tanımlar: gösteren beyaz insandır ve gösterilen de siyah insan. Bu iki gösterge sistemi birbiriyle hiç etkileşmez: baskın grubun gösterge sistemi, ezilen sanki mevcut değilmiş gibi onun gösterge sistemini silmeye çalışır. Kültürel imge, dille birlikte yokedilmeye çalışılır. John Edgar Wideman'ın da belirttiği gibi "siyah lehçe farklıdır ve bu farklılık bir yetersizlik olarak görülür."[76] Bu durumda, ezenin varolması, siyahın da yok olması demektir. Henry Louis Gates Jr.'a göre: "Siyahlığın büyük ve korkunç metninin hiç özü olmadığı anlaşılıyor, daha ziyade bir gösteren konumunda gösterilmektedir."[77] Diğer bir deyişle, siyah deri bir "yokolma göstergesidir."[78] Siyah vatansız bırakılmıştır, çünkü Afrikalı olduğunu söyleyen bir deri rengi ile damgalanmış ve "benlik-temsilimizin kuralları efendi tarafından sağlanmıştır."[79] Diğeri'nin imgesini taşıma yükü ne kadar acı verici olursa olsun, içinde yaşadığı ülkeden kopuk olması onun için bir anlamda ayrıcalıktır, çünkü Julian Mayfield'ın da belirttiği gibi "evdeki yabancı"[80] Amerikan güç ilişkileri semiyotiğindeki zayıf noktaları

aydınlatabilir: Bu yabancının, oturduğu evi, onu yüzyıllar önce burada yaşamaya zorlayanlarla eşit koşullarda paylaşmasına izin verilmelidir. Amerikan Düşü'ne (American Dream) dahil edilmeye onun da hakkı vardır.

Bu bağlamda, gösterme (signifying) siyah adam ıçin derin duyguları ifade etme aracıdır. Bu terim Afro-Amerikan folklorundaki "Gösteren Maymun" (Signifying Monkey) başlıklı şiirsel anlatıdan gelir: Maymun, filin kendisi hakkında kötü şeyler söylediğini anlatarak arslanı kandırır. Arslan fille döğüşüp yenilir, ama maymun onu aldattığı için mutludur. Bunun anlamı ise şudur: Gösteren, arslanı aptal durumuna düşürerek onunla alay etmiş olur.[81] Gösteren Maymun, aldatma (trickster) geleneğinin bir uzantısı olarak dili hileli biçimde kullanmış ve kendisinden başka birisini kurban etmiştir. Nigel Thomas'a göre: "Gösterme, çeşitli Afro-Amerikan halk eğilimlerinin tek bir çatı altında gruplandırılmasıdır."[82] Aslında siyahlar tarih boyunca söylemek istediklerini dolaylı bir biçimde anlattıkları için zulüm altında yaşamlarını devam ettirmeyi başardılar. Anlamı gösterme yöntemi, yani imâ yoluyla dolaylı bir biçimde anlatma tekniği, siyah siyasal, kültürel ve yazınsal söyleminin bir özüdür.[83] Gösterme, sözcükleri ve gönderme yapılan anlamları yönlendiren sözel bir sanattır.[84] Aldatan insan imgesi Afrika, Karayib ve Güney Amerika'da görülen siyah mitolojide vardır. Yoruba mitolojisinde Esu-Elegbara, kutsal kabul edilen aldatan bir kişidir.[85] Onun Afro-Amerikan versiyonu ise **Gösteren Maymun**'dur. Gösteren Maymun, Afro-Amerikan söylemin eğretilemesidir, çünkü onun gösterme dili Afro-Amerikan geleneğinin sözel gösterge olup, ancak sözcük oyunları ve kinayelerle ırkçı söylemin marjinlerinde yaşayabilen siyah imgeyi sergiler.[86]

Siyah toplum, siyah imgesini düzeltmek için kendi geliştirdiği yollarla Amerikan toplumunun bir parçası olduğu tanımına ulaşabilir. Siyahlar, folkloru bir nesneden çok bir insan olduklarını dile getirmek için oluşturarak beyazların zihninde oluşan siyah imgeyi silme mücadelesini başlattılar. Folklor terimi burada "bir topluluğun bilgeliği ve değerlerinin aynı--ulusal, etnik, yöresel, cinsel, yaş veya mesleki--gönderim grubunun (reference group) üyeleri arasında aktarılan

özellikle sözlü sanatsal biçimler ile iletişim süreci"[87] **Dinsel folklor**, **laik sözlü folklor** (secular spoken lore), **hileler** (trickery) ve **ritüeller**, siyahların beyaz köle efendileriyle aralarındaki güç ilişkilerinde insanlıklarını yaşatabilme yöntemi olan folklorun bir kısmı haline geldi. **Dinsel folklor** temel bir unsurdu çünkü Siyah Kilise, kölelik dönemlerinden başlayarak siyahların yaşamlarında temel bir rol oynadı. Irkçılığa karşı mücadelede, Kilise en önemli kurumdu. Başka kurumların etkinliklerine tam anlamıyla katılma hakları ellerinden alınan siyahlar, sosyal ve dinsel bir topluluk ruhunu yaşatan Kilise'ye döndüler.[88] Siyah Kilise, siyahların gereksinimlerine hizmet etmek için Hıristiyan ritüellerini kendine mal etti. Siyahların **ilahileri** (spirituals), beyazlara gösterme (signifying) edimi haline gelerek, bu yolla kurban konumunun verdiği ıstırap ile mücadele edebiliyorlardı. Bazı sözcüklerin yerine Afro-Amerikan gerçeğini yansıtanları koymak siyahların üzerinde duygusal boşalım etkisi yaratıyordu: "Allah, Nuh'a Gökkuşağı Göstergesini verdi.../ Artık su yok, bundan sonra hep ateş var."[89] Kölelik döneminde tarlalardaki siyahların birbirlerine bağırarak söylediği şarkılar (field hollers) giderek ilahilerin laik biçimi olan caz müziğine, yani blues'a dönüştü. Temalar değişebilir ama temelde hepsi, Amerikan Düşü'nün dışına itilen siyahların çektiği acıyı dile getirir. Örneğin sevgilisini aldatan kadın, siyahları dışlayan Amerika için bir eğretilemedir.

Laik sözlü folklor, Tavşan Kardeş (Brer Rabbit) gibi halk masalları veya John adlı karakterin başına gelenleri anlatan bir dizi masalı içerir. Hepsinde, kahraman (köle) hep beyaz efendiye (massa) karşı bir zafer kazanır. Bu halk masalları, beyaz Amerikan toplumunun adalet kavramı ile değerler sistemini hicveder. Bazı **blues** ve halk masallarında ise zulüm altında yaşamanın verdiği belli belirsiz bir kendine acıma ve kendinden nefret etme belirtisi görülür. Daha sıkı bir toplumsal bağ yaratabilmek için eğlendiren abartılı öyküler olan **yalanlar** (lies) kullanılır. **Sözlü karşılık vermeler** (toasts), **kurnazca sözcük oyunları** (dozens), **yalanlar**, **halk masalları** ve **caz meraklılarına özgü bir argoyu** (jive) içine alan geniş bir folklorun tüm unsurlarında ince bir mizah anlayışı vardır. Bu mizah anlayışının nedeni, Afro-Amerikalıların kendilerine ve beyazlara karşı bu ince zekâya dayalı

espirileri, yaşamı sürdürebilmek için verilen mücadelenin bir parçasıdır.[90]

Bunların yanısıra **Siyah Vaiz** (Black Preacher) veya **Siyah Musa** (Black Moses) ile **Kötü Zenci** (Bad Nigger) Afro-American romanında işlenen ve Afro-Amerikan folkloruna ait popüler karakterlerdir. **Siyah Vaiz** kölelik kölelerin doğası gereğidir diyen beyaz ırkçı görüşü destekler. Bu beyazların, Hz. Nuh'un lânetlediği Ham adlı oğlunun soyundan gelen Hamîlerin, yani siyahların, beyaz "din kardeşlerinin" hizmetçileri olmaya mahkûm oldukları savını kuvvetlendirir.[91] **Kötü Zenci**, beyazların statükosunu tehdit eden bir kişidir, çünkü efendinin kurallarına karşı çıkar. Yani ırkçılığı reddedenler Kötü Zencilerdir.[92] İsyan çıkaran köleler ve blues/caz kahramanları da diğer halk kahramanlarıdır. Beyaz olmanın yetki anlamına geldiği bir ülkede, zayıflık siyah ad·ının yaşamında büyük bir lekedir. Ama kişi, kurnazlık gibi bir silâhla fiziksel zayıflığı aşabilir. Afro-Amerikan folkloru aslında siyahların yaşama stratejilerini yansıtır. Siyahlar beyaz Amerika'da yaşamlarına devam edebilmek ve başarılı olabilmek için aldatan konumunda olmak zorundadırlar.

Afro-Amerikan **aldatma geleneği** (trickster tradition), beyaz efendiyi gülünç duruma düşürmeyi hedeflerdi ve geceleri köle barakalarında anlatılan öykülerde yaşanırdı. Beyaz Amerikalı (Euro-American) ve Afrikalı aldatmacı hep var olmuştu ama Afro-Amerikan aldatmacı geleneğinde değişiklikler yapılmıştı, çünkü Afrika'daki ataların ruhlarını incitmemenin artık bir önemi kalmamıştı. Büyük çiftliklerde aldatan kişi, efendiyi aldatan John'du, ama dolandırıcı (Confidence Man) beyazları da siyahları da aldatıyordu. Aynı zamanda köleler, beyaz efendiyi **büyü** (conjure) yaparak aptal durumuna düşürebilirlerdi. Bütün Afro-Amerikan halk yöntemlerinde siyahların amacı, kölelerin insan olmadığına dair temel kölelik mantığını yıkmak için kendi insanca özelliklerine sahip çıkmaktı.[93] **Hile** (trickery), kölelik dönemindeki derin umarsızlığın bir sonucu olan en etkili silâhtı. Beyaz efendinin gücü, siyahların kurnazlığının gücü sayesinde yerle bir edilmişti. **Ritüeller** de önemliydi, çünkü insanların kültürel değerleri ve toplumlarını muhafaza edebilecekleri bir davranış kodu-

dur. Dolayısıyla, ritüel "var olma kaosuna düzen getirme veya kişi kaosa yenilmesin diye toplumdaki bireyi programlama biçimidir."[94] Özellikle etkileşim ritüelleri ile dil davranışı olmak üzere genel olarak ritüeller, karakterlerin yaşam mücadelesinin bütün yönlerini oluşturur. Gerçekte Afro-Amerikan folkloru, siyahların toplumda herşeyden yoksun bırakılmalarının bir sonucudur,[95] ve ezenin karşısında bir karşıt güç dengesini yaratma edimidir.

Bu bağlamda, Afro-Amerikan yazın tarihi, bir **zulüm yazını** olarak başlamış, demokrasi ile özgürlük mücadelesini dile getiren **protesto yazını** haline gelmiş ve en sonunda da siyasal özgürlüklerin kısmen de olsa kazanılmasıyla **özgürlük yazınına** dönüşmüştür. Bu bağlamda, Amerikan romanı ile Afro-Amerikan romanı arasında bazı farklılıklar vardır. Amerikan romanı geçmişi aşamayan insanları, Afro-Amerikan romanı ise bireyin/toplumun geçmişi aşıp yepyeni bir geleceğe hazırlanmasını anlatır.[96] Afro-Amerikan romancısı W.Demby'ye göre bir romancının işlevi "geçmişin ne kadarının içinde bulunduğumuz zamanda yaşamakta olduğunu ve bu zamanın gerçekte ne kadarının sadece gelecekle geçmişten ibaret olduğunu göstermekti."[97] Afro-Amerikan romancıları romanlarında sadece Afro-Amerikalıların geçmişini ele almakla kalmadılar, aynı zamanda onların gelecekte insanca yaşamayı benimsemeleri gerektiği sorusuna da cevap vermeye çalıştılar.[98] Afro-Amerikan yazarlarının çoğu "siyahların gerçeğini betimlerler, çünkü bu, kölelik, ayrı tutma ve ırkçı ayrımcılıkla insanlığını kaybeden siyah Amerika'nın görüntüsüdür."[99] Siyah yazarın işlevi, siyah kişinin gerçeğini sergilemektir. Avrupa yazın geleneğine bağlı Amerikan romanı Hz. Âdem'in duru görüşünü arayış sürecini yansıtır. Buna karşılık Afro-Amerikan romanı, özgürlük temasını işlerken, hem Afrikalı hem de Amerikalı olan ikili bilinci bağdaştırmayı amaçlar. 1960'lardan önceki romanlarda başkişi genelde erkektir; isyankâr ve kurban kimlikleriyle tanınır. Onun kişiliğini yıkmaya yönelik sosyokültürel güçler karşısında sapasağlam ayakta kalma ve kendi kimliğini tanımlama savaşını verir. Önce kendi içine, bağlı bulunduğu geçmişine döner ve en sonunda toplumsal eyleme girişir, çünkü yeni bir düzen kurmayı ister. 1960-sonrasında başkişiler çoğunlukla fakir olup, beyazların maddeci değerleri yerine

siyahların insanî değerlerine sahip çıkan kadınlardır.

Afro-Amerikan yazınını genel olarak İç Savaş Öncesi (Pre-Civil War), İç Savaş Sonrası-I. Dünya Savaşı (Post-Civil War-World War I), I. Dünya Savaşı ile II. Dünya Savaşı (World War I-World War II), II. Dünya Savaşı-1970'ler (World War II-1970) ile 1970'lerden günümüze kadar (1970s-Present) süren dönemler olmak üzere 5 tarihsel döneme ayırabiliriz. İç Savaştan önceki dönem, köle kültürünün yazınıdır ve özgürlük uğruna çekilen ıstırapları dile getirir. Kölelik döneminde sözlü yazının en eski biçimlerini görürüz: tarlada çalışırken söylenen şarkılar (work songs), kölelerin birbirlerine bağırarak söyledikleri şarkılar (field hollers) ile "Uçabilen İnsanlar" gibi halk masalları (folk tales). Bu sözlü yazının yanısıra romanın yapısını oluşturan 4 unsur vardır: **(öz)yaşamöyküsü** (life-story), **hitabet** (oration), **folklor** (folklore) ve **vaaz** (Biblical sermon). (Öz)yaşamöyküsü, köle anlatılarının dar kapsamlı ama bilgilendirici yapısıyla başlar ve giderek İç Savaş'tan sonra Booker T. Washington'ın *Up From Slavery* (1901) gibi gerçek özyaşamöykülerine dönüşür. **Hitabet**, 20. yüzyılda W.E.B.DuBois'un *The Souls of Black Folk* (1903) eserinde olduğu gibi fikir makalelerinin yer aldığı köleliğe karşı bir polemik oluşturur. **Folklor,** siyah Afrika kökenli folkloru temel alır ve Amerika'daki siyahların gündelik yaşantılarına uyarlar. **Vaaz**, İncil'deki inançlara dayalı kilise vaazleri olup, köleliğe karşı sözlü metinlerdir.[100]

Kölelerin Hıristiyan olması ırkçıların kendilerini ilgacı hareketin karşısında temiz çıkmalarına yarıyordu. Ama 1800'de köle Gabriel Prosser'ın çıkardığı köle isyanı (Gabriel's Revolt) gibi isyanlar da ilgacı hareketin gerekliliğini ortaya koyuyordu. Bu isyan 20. yüzyılda Arna Bontemps'ın *Black Thunder* (1936) romanında anlatılmıştır. Bu dönemde John C. Calhoun gibiler köleliğin beyazlarla siyahlar için ne kadar yararlı olduğunu savunurlarken, David Walker'ın *Appeal* (1829)'ı gibi metinler kölelerin durumunu duygusal açıdan betimleyerek köleliğin toplumdaki kötülüğün asıl kaynağı olduğunu vurgulamışlardır. Dönemin bu iki karşıt görüşünün özündeki köleliğe karşı çıkma ve özgürlük sorunu köle anlatılarının ortak temasıdır.[101] Frederick Douglass'ın *The Narrative of the Life of Frederick Douglass*

(1845), William Wells Brown'ın *Narrative of William Wells Brown* (1847) ve Samuel R. Ward'ın *The Autobiography of a Fugitive Slave* (1855) gibi köle anlatılarında bu temalar işlenir.[102]

Bir anlamda, Afro-Amerikan romanı 19. yüzyılda köle anlatılarından başlamış ve siyah Amerika'nın anlatı geleneği içerisinde öncelikli bir konum edinmiştir.[103] İlk Afro-Amerikan romanı William Wells Brown'un *Clotel* (1853) romanıdır ve ilgacılık temasını işler. Frank Webb, *The Garies and their Friends* (1857) zenginlik konusunu ele alır. Harriet E. Wilson, *Our Nig* (1859) romanında beyazların ırkçı düzeninin ikiyüzlülüğünü eleştirir ve böylece beyazlarca verilen köle kimliğine karşı bir tutum sergiler.[104] Harriet Jacobs'un *Incidents in the Life of a Slave Girl: Written by Herself* (1861) İç Savaş'tan önce bir kadın tarafından yazılan ilk gerçek özyaşamöyküsü olup, aynı zamanda konusunu kadın kölelerin cinsel sömürüsü üzerine temellendiren ilk köle anlatısıdır. Ayrıca 19. yüzyılda kölelere verilen taşınır mal statüsü ile ataerkil kurumları da eleştirir.[105]

İç Savaş ile I. Dünya Savaşı arasındaki dönem, özgürlüklerine yeni kavuşan siyahların kimlik mücadelesini anlatır. Umarsızlıklarla dolu bu dönemde, Ku Klux Klan terörü ile beslenen ırkçı kanunlar köleliği desteklerken, bir yandan da siyahların yazdığı özyaşamöyküleri kendileri hakkında üretilen stereotiplerin gerçekdışılığını vurgulamıştır. F. Douglass, Booker T. Washington, James W. Johnson, C. Chesnutt ve P. Dunbar gibi yazarlar bu dönemde ortaya çıkmıştır. Kronolojik olarak ilk romancı Brown ise de, Charles Chesnutt ilk gerçek romancıdır.[106] Siyahların tarih içinde içselleştirdikleri toplumda güçsüz olma duygusu, yazın ekollerine yansımış, bilimsel ve sosyoekonomik determinizm ilkelerini yazına uygulayan bir Doğacılık akımını kullanmışlardır.[107] 19. yüzyıl sonunda Afro-Amerikan yazarlar kent yaşamı hakkında umutluydular ve kölelik döneminden kalan bir alışkanlıkla Kuzey'deki kentleri sığınma yerleri olarak görüyorlardı.[108] Oysa ki 20. yüzyılda siyahlar Amerikan kentlerinde beyazlarla kaynaşamadılar, çünkü coğrafi, ekonomik ve siyasal ayrımı simgeleştiren **ghetto**'larda yaşamak zorunda kaldılar. Kölelik döneminde ırklarının belirlediği statü çağdaş kentlerdeki beyaz-siyah

ilişkilerine kültürel bir miras bırakmıştı.[109]

I. Dünya Savaşı ile II. Dünya Savaşı arasındaki dönemde gerçek anlamda bir yazının doğuşunu görürürüz. 1920'lerde Harlem Rönesansı ile yaratıcı bir kültürel/yazınsal etkinlikler dönemi başlamıştır. Harlem "siyahlar için kendileri olabilecekleri bir yer"[110] olarak simgesel nitelik kazanmıştır. I. Dünya Savaşı'ndan dönen siyahlar, ırkçılık, işsizlik ve fakirlikle karşı karşıya gelmişlerdir. 1915-1918 yılları arasında yer alan ve iş arama amacıyla Güney'in kırsal kesimlerinden Kuzey'in kentlerine yapılan Büyük Göç (Great Migration) siyahların yaşamında büyük bir kültür sürtüşmesi yaratmıştır. Bu faktörler ayrıksı bir siyah kültürün doğmasına yol açmıştır. Harlem Rönesansı sırasında DuBois'un çıkardığı *Crisis* ile Charles S. Johnson'un çıkardığı *Opportunity* dergileri önemli bir rol oynamışlardır. Bu dönemin önemli yazarları arasında Countee Cullen, Claude McKay, Jean Toomer ve Langston Hughes yer alır. Siyahlara, siyah kültürü ile insanının güzel olduğunu gösterme çabasında olan bu yazarların etkisi 1960'lar ile 1970'lerde de kendisini gösterir: "Siyah güzeldir" sloganı o dönemin altını çizdiği bir tema olmuştur.[111] 1929'daki Büyük Ekonomik Bunalım (Great Depression) sonucunda siyahlar büyük bir fakirlik ve açlık döneminden geçmişlerdir. 1930'larda yazarlar, siyah işçi sınıfının birliğini vurgular, ama siyah ırkın kendisine özgü olması üzerinde pek durmaz. Sınıf bilinci ırk bilincinin önüne geçer ama 1940'larda bu durum biraz değişir. Aralarında Kuzey kentlerinde siyahlara reva görülen yaşam koşullarını protesto eden Richard Wright (*Native Son*) ile çevrenin birey üzerindeki etkisini işleyen Ann Petry (*The Street*) gibi yazarlar 1940'larda siyah-beyaz eşitsizliğine yol açan sosyoekonomik konuları işlemiştir.

II. Dünya Savaşı ile 1970 arasındaki dönemde ise maddî ilerleme-ahlakî yozlaşma başlıca çıkmazı oluşturdu. 1960'larda siyahlar artık geçmişlerine ve Afrika kökenli atalarına sahip çıkarak Afrika kültürünü yaşatma mücadelesini başlattılar. Barışçı Öğrenci Koordinasyon Komitesi'nin (Student Nonviolent Coordination Committee) (SNCC) lideri Stokely Carmichael, Siyah Güç (Black Power) kavramını ortaya attı. Siyah psikiyatrist ve yazar Frantz Fanon'dan etkile-

nen Carmichael'a göre siyahlar özgür olabilmek için siyasal ve ekonomik güce sahip olmalıydılar. Martin Luther King Jr.,'ın tersine Carmichael siyahların özgürlük mücadelesinde Güç kavramını vurguluyordu. 1940'larla 1950'lerde Afro-Amerikan yazınında siyah başkişinin kendi kimliğini aradığını görürüz. Örneğin James Baldwin'in *Go Tell It On the Mountain* romanında 14 yaşındaki başkişi kendisini bulma mücadelesini verir. Ralph Ellison'ın *Invisible Man'i* yepyeni bir çığır açar: siyah halkın yaşantısı, Tavşan Kardeş (Brer Rabbit) ile Jack Adındaki Ayı (Jack the Bear) gibi halk kahramanları, siyahlara ait deyimler ve çocukların tekerlemeleri çağdaş bir yorumla birleştirilir. 1950'ler daha yenilikçidir, 1960'larda Sivil Haklar Hareketi'nin önderliğinde yeni bir siyah insan imgesi oluşurken, siyah dergi ile yayınevleri çoğalır ve Amiri Baraka (LeRoi Jones) L. Neal ile birlikte 1968'de yayınlanan *Black Fire* antolojisini derleyerek Siyah Sanat Hareketi'ni (Black Arts Movement) başlatır: Baraka'ya göre, Siyah Sanatçı dünyanın gerçek imgesini ruhunun derinliklerinden çekip çıkarmalıdır.[112] Neal'a göre de siyahların kendi kaderlerini belirleme mücadelesinde siyah sanatın önemli bir işlevi vardır.

1970'lerden günümüze kadar uzanan dönemde ise 1970, 1980 ve 1990'larda siyahlar için daha da kötüleşen ekonomik koşullar ile işsizlik vardır. Bu dönemde çok sayıda yazar, siyahların işsizlik, fakirlik ve ayrımcılık sorunlarını işlediler. Hepsinin üzerinde durduğu ortak konu "siyahların kendi tarihlerini öğrenmelerinin önemi"ydi.[113] Charles Johnson, *Middle Passage* (1990) romanında tarihin gücünü ele alır. 1970'lerde A. Baraka gibi bazı aydınlar Marksizm'e dönerek gerçek düşmanın yöneten sınıf olduğunu söylerler. Kadın Hakları Hareketi de ilerleme kaydederken, bazı aydınlar siyah derneklere üye olurlar. 1970'lerin başlarında siyah kadın yazarlar güçlü eserler vermeye başlarlar ve onlara göre düşman Baraka'nın inandığı gibi yöneten sınıf değil, erkeklerdir. Beyaz ve siyah kadınlar ataerkil toplum yapısının yarattığı edilgin kadın stereotipini yıkmak için elele verirler ve bu dönemde beyaz ve siyah kadınların eserlerinde bütüncül bir siyah kadın imgesi ve kimliği üretilir.[114] Sivil Haklar Hareketi siyah kadın-erkek eşitliğini de gündeme getirdiğinden, bu dönemde siyah kadın yazarlar, aile ve toplumun yakın ilişkisi ve siyah kadının bu

çerçeve içindeki yerini incelemişlerdir. Ntozake Shange, Alice Walker, Gloria Naylor, Paule Marshall, Toni Morrison gibi yazarlar, çağdaş meseleleri incelemek için Afrika folklorunu kulllanmışlardır. 20. yüzyıl Afro-Amerikan yazını, 18. yüzyıldaki özgürlük ve eşitlik temalarına dayanır. Siyah folkloru ilk işleyen kişi ilk Afro-Amerikan romanının yazarı William Wells Brown olup, *My Southern Home* (1880) romanında ilk halk anekdotlarını kullanmıştır. Sterling Brown halk masallarından alınma karakterleri kullanma konusunda örnek olduktan sonra, Z.N.Hurston, J.W. Johnson, L.Hughes, J.Toomer, J.Lester ve R.Ellison gibi pek çok yazar eserlerinde folklor unsurlarını kullanmışlardır. Örneğin J. Lester "Uçabilen İnsanlar" adlı Afrika halk masalını tekrar anlatırken,[115] Toni Morrison da buna dayalı "Uçan Afrikalı" mitini *Süleyman'ın Şarkısı* (1977) romanında tarihin katmanlarını incelemek için kullanır.

Afro-Amerikalı yazarlar eserlerinde Afrika veya Afro-Amerikan folklorunu işlerler. Ancak bu folkloru çözümlemek suretiyle siyahların kültürel, etnik ve ırk kimliklerini nasıl muhafaza ettiklerini anlamak mümkündür. Gerçekte bu yazın tekniği, beyaz Amerika'nın siyah toplumun kültürünü ayrıksı ve zengin bir kültür hazinesinden çok, ırkçılığa ve zulme bir **tepki** olduğu görüşünün tarihsel bir yanılgı ve yanılsama olduğunu kanıtlar.[116] Harlem Rönesansı döneminde Afro-Amerikalılar kendi duygularını beyaz yayıncıların sansür etmediği özgür bir biçimde dile getirme şansına kavuştular. Siyah yazarın, beyaz Amerika'da kendi sesine kavuşma mücadelesi bir bakıma öz benliğini yazdığı metinlere dökme mücadelesi haline geldi. Böylece sözlü gelenek veya genel anlamıyla Afro-Amerikan folkloru, Afro-Amerikan üslup stratejilerini biçimlendirmiş ve oluşturmuştur. Siyah Estetik Eleştirisi, Siyah Sanat Hareketi'nin bölünmez bir parçası oldu. Bu, tam olarak DuBois'un önerisiydi--Siyahların kültürünün siyah Amerikalıların gereksinmelerine hizmet edecek yönlerini kullanmak ve siyah Amerikalıların geliştirdiği bir sanat kuramına sahip olmak--ama kimse onun liderliğine önem vermedi. Darwin T. Turner'ın da savunduğu gibi: "DuBois, kendine-saygıdan gurura ve sonra da başarıya götürmek istediği 12 milyon siyahtan 25-50 yıl daha öndeydi."[117] Sivil Haklar Hareketi'nin çerçevesi içinde, siyah yazın, yazarların bir-

birleriyle rakip olabileceği boyutlara ulaştı. Siyah Sanat Hareketi ırkçılığa karşıydı, çünkü sanat, okurda devrimci bir tepkiye yol açması sebebiyle yararcıydı. 1980'ler ve 1990'lar tema ile içerikten metin eleştirisine geçiş dönemine tanıklık etti. Houston Baker, Jr. blues ve sözlü biçemleri çözümledi; Henry Louis Gates, Jr. gösterme ediminin sözlü biçemi ile eğretilemesini çözümledi.[118] Son yıllarda ise bazı Afro-Amerikan dil/yazın kuramcıları Afro-Amerikan yazın metinlerini ayrıksı bir üslup sistemi olarak incelemenin önemini vurgulamaktadırlar. Molefi Kete Asante'ye göre bir Afro-Amerikan metnini doğru bir eleştirel çerçeveye oturtmak için 3 unsur gereklidir: **Dil** (language), **tutum** (attitude) ve **yönseme** (direction).[119] **Dil**: Bir yazarın kullandığı dil bize onun ırkçı olup olmadığını bildirir. Eğer bir metinde okur, Afrikalıların ilkel olduğunu veya kızılderililerin vahşî, Latin Amerikalıların da kirli olduklarını okuyorsa, o yazarın "kültürel adres"ini hemen algılar. Eğer yazarlar bunu bilinçsizce yapıyorsa o zaman da değindiği konunun toplumsal/kültürel ortamını hiç bilmiyor demektir. **Tutum**: Yazar, belirli fikir, kişi veya nesnelere olan tutumunu göstererek hangi tarafı tuttuğunu belli eder. **Yönseme**: Yazarın, hedefine bağlı olarak yazınsal metindeki eğilimidir. Metinde kullanılan simgelerle bu eğilimi anlamak mümkündür.[120]

Belay'a göre dil ve yazın, anlamı üretmek ve geliştirmek için kullanılan iletişim simgeleridir.[121] Frantz Fanon'a göre bilgi ve iletişim araçları bir toplumun kültürünü taşıyan ve muhafaza edenlerdir. Paulo Freire'ye göre de eğer kültürlenme (acculturation) çarpıtılırsa, yaydığı cehalet, korku ve bağımlılık duygularıyla bir toplumda insanlara boyun eğdirilebilir. Asante ve Vandi'ye göre bilgi ve iletişim insanlığın sömürü, cehalet ve zulümle savaşması için en uygun stratejik silâhlardır.[122] Gerçekte bireyler arasındaki her iletişim, çeviri ve yorum yapma çabalarını gerektirir, çünkü "başkaları tarafından üretilen bir dili hiç bir zaman tam olarak denetimimizde tutamayız, ama yaşamak başkalarını anlamaya çalışma sürecidir."[123]

Afro-Amerikan yazını, Amerika'daki çoğunluk/azınlık güç ilişkilerinden farklı bir şey olarak görülemez: "Kendini bulma, otorite ve bütünlük ile ilgili metinlerde, "diğeri" olarak tanımlanan daha yet-

kisiz grup kendisini daima daha güçlü grubun çerçevesinden kurtarmalıdır."[124] Afro-Amerikan romancılar, beyazların gösterge sisteminden sistematik olarak silinen siyah kimlik sorunsalını incelemişlerdir. İlk Afro-Amerikan romancısı William Wells Brown'un *Clotel* (1853) romanından bu yana, Afro-Amerikan romanı hiç "tekbenci (solipsistic), kendine gönderme yapan bir anlamlama (gösterme) sistemi değil de simgesel sosyokültürel bir edim olmuştur."[125] Afro-Amerikan romanındaki ortak temalar romanların yazıldığı dönemlere göre değişmiştir: kölelik teması, giderek 19. yüzyıl sonundaki kentleşme süreciyle sosyal koşulları gerçekçi bir biçimde ele almış ve 20. yüzyılın ilk yarısında Doğacılık (Naturalism) denemelerine geçiş yapmıştır. 1950'lere kadar Afro-Amerikan romanı geleneksel kölelik ve ırkçılık temalarını ayrıntılı bir biçimde işlemiştir. Bazı yönlerden beyazların yazınından ayrılamaz, çünkü beyaz yayıncılar, siyahların algı biçimlerini "denetim" altında tutuyorlardı. Dünyaya beyazların açısından bakmadığı müddetçe, siyah metinler asla yayınlanamıyordu. 1950'lerden sonra, Doğacılık geride bırakılmıştı; onun yerine modern yazınsal tekniklerle birlikte siyah folkloruna özgü mit, ritüelleri birleştiren gerçeküstücü ve deneysel üslup özellikleri kullanıldı. Siyah kadın ve erkek yazarlar, deri renginin karakteri nitelediği bir dünyada, yaşamın mantık dışı yönlerini kayda geçirdiler. Özellikle siyah kadın romancılar, ideoloji, aile ve toplumun siyah kadının yaşantısına etkisi üzerinde durdular. Irkçı bir toplumda yerinden koparılma ve dışlanmışlık duygusu beyaz rengi savunan düşmanlık dünyasıyla bağlantılı olan Afro-Amerikan topluluğunun temel bileşenlerinin yardımıyla anlaşılır. Afro-Amerikan bireyi ve topluluğu birbirlerine yakından bağlıdır ve bu sıkı ilişkiye tek gerçek tehdit, bireyin, kendi tarihi ve topluluğundan ayrılmasıyla gelir. Afro-Amerikan romanının kurgu dünyasının geçirdiği gelişim sürecine bakarsak, siyah karakterlerin yaşamlarını devam ettirmek ve temel insan haklarına kavuşmak için önce bireysel kimliklerini kazanmak zorunda olduklarını görürüz. Yazarlar siyah imgeyi ve bunun gönderme yaptığı kimlik kavramını aramalarına izin verdikleri karakterlerin bu imgeye sahip çıkmaları için yazını, toplumun etkin bir iletişim sistemi olarak görmüşlerdir.

Harlem Rönesansı'nda siyahlar "imgeyi denetleme"[126] konusunda

pek başarılı olamamışlarsa da Afro-Amerikan yazını tarih boyunca imge-denetimini (image control) amaçlamışlardır. Bu dönemin yazarlarına göre toplumdaki yozlaşmayı gidermede ilk adım, bilinç yozlaşmasını gidermektir. 1934-1948 yılları arasında Senghor ile Césaire **Negritude** kavramını geliştirdiler. Onlara göre siyahların mantığı beyazlarınkinden farklı olduğundan, sezgilerini katılımcı bir biçimde kullanıyorlardı. Bu kavram, siyahların anlamı denetimlerine alma sorununu halletti ve 1980'lerde çağdaş yazın ürünlerini etkiledi. Baraka'yla başlayarak 1960'lardan bu yana devam eden sanatın bir savunma aracı olduğu gerçeği sonucunda çoğu siyah yazar 1970'lerle 1980'lerde imgeleri ve anlamı denetleme amacıyla yazdılar.[127] Jean-Paul Sartre, *Saint Genét*'de "Sözcük, Diğeri'dir."[128] der. Siyahlar için Diğeri, Beyaz ve erkektir. Öyleyse dünyaya eleştirel bir bakış açısını verme anlamına gelen üslup aracılığıyla Diğeri'ne sunduğumuz imgeleri denetlemek zorundayız.

Bu bağlamda, tarih boyunca hem kendi kültürlerinden yoksun hem de beyaz Amerikan kültürünün dışında bırakılan Afrikalıların ürettikleri Afro-Amerikan kültürü, dünyadaki azınlık kültürlerinin bir paradigması işlevini üstlenebilir.[129] Baskın topluluğun kültürü ile azınlıklar arasındaki mücadele "kurumsal unutma" sürecinde azınlığın kültür ve tarihinin toplumsal belleğin denetiminde tutulması ve böylece silinmesiyle sonuçlanır. Öyleyse azınlık söyleminin eleştirel olarak dile getirilmesini sağlayacak bir arşiv çalışması veya "karşı-bellek" (counter-memory) kurulmalıdır.[130] Afro-Amerikan romanı, siyah kimliğini bir "varolma göstergesi" olarak alır, ve siyah imgeyi kendi kültürel tanım çerçevesine kavuşturarak yazınsal evrenine "karşı-bellek" oluşturma işlevini yükler. Bu bağlamda, romanlardaki karakterler hakkında şu üç soruyu sorarak roman eleştirisini daha sağlıklı bir biçimde yapmak mümkündür: 1.Zulmün kişi üzerindeki etkisi nedir? 2. Geleneksel ahlaka göre davranmanın adaletsizlik ve şiddete yol açtığı bir toplumda en uygun ahlâki hareket nedir? 3.Yaşamını sürdürmenin kendini maskeleme ve başkalarını aldatma edimine dayandığı bir dünyada ne tür bir kimlik yaratılabilir?[131]

NOTLAR

1 Bernard W. Bell, *The Afro-American Novel and Its Tradition* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1987), s. 7.

2 John Hope Franklin and Alfred A. Moss, Jr., *From Slavery to Freedom: A History of Negro Americans* (1947; New York: McGraw-Hill Pub. Co., 1988), s. 27.

3 Benjamin Brawley, *A Social History of the American Negro* (1921; New York: The Macmillan Company, 1971), s. 3.

4 Edward M. Jackson. *American Slavery and the American Novel, 1852-1977* (Bristol, Indiana: Wyndham Hall Press, Inc., 1987), s. 1.

5 Jackson, s. 2.

6 John W. Blassingame, *The Slave Community: Plantation Life in the Ante-bellum South* (1972; Oxford: Oxford University Press, 1979), s. 7.

7 Franklin, s. 44.

8 Donald A. Petesch, *A Spy in the Enemy's Country: The Emergence of Modern Black Literature* (Iowa City: University of Iowa Press, 1989), s. 23.

9 Eugene D. Genovese, "On Paternalism," Eds. Lawrence B. Goodheart, Richard D. Brown and Stephen G. Rabe, *Slavery in American Society* (1976; Lexington, Massachusetts: D. C. Heath and Company, 1993), s. 13.

10 Jackson, s. 3.

11 Milton Cantor, "The Image of the Negro in Colonial Literature," Eds. Seymour L. Gross and John Edward Hardy, *Images of the Negro in American Literature* (Chicago: The University of Chicago Press, 1966), s. 43.

12 Houston A. Baker, Jr., *Singers of Daybreak: Studies in Black American Literature* (Washington, D. C.: Howard University Press, 1974), s. 8.

13 Baker, s. 8.

14 Elliott M. Rudwick, *W.E.B.DuBois: Propagandist of the Negro Protest,* Gen. Ed. August Meier, *Studies in American Negro Life* (1960; New York: Atheneum, 1986), s. 3.

15 George M. Fredrickson, *The Black Image in the White Mind: The Debate on Afro-American Character and Destiny,* 1817-1914 (1971; Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987), s. xix.

16 Ehud R. Toledano, *Osmanlı Köle Ticareti 1840-1890,* Çev. Y. Hakan Erdem (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1994), s. 236.

17 W.E.B.DuBois, "Of the Training of Black Men," *The Souls of Black Folk* (1903; New York: The New American Library, Inc., 1969), ss. 138-139.

18 Fredrickson, s. xvii.

19 Fredrickson, s. 2.

20 Cantor, s. 34.

21 Cantor, s. 39.

22 Ralph Ellison, "Twentieth-Century Fiction and the Black Mask of Humanity," *Shadow and Act* (1964; New York: Vintage Books, 1972), s. 26'da alıntı olarak verilmiştir.

23 Ellison, s. 28.

24 Norman Coombs, *The Black Experience in America* (New York: Twayne Publishers, Inc., 1972), ss. 138-143.

25 W.E.B.DuBois, "Will the Church Remove the Color Line?" (1931), Ed. Andrew G. Paschal, A *W.E.B.DuBois Reader* (1971; New York: Collier Books, 1993), s. 264.

26 W.E.B.DuBois, "The Problem of Humanity--The 'Voice of Voices'--The Fusion of *Cultures*--Not the 'Integration' of Colors." *A W.E.B.DuBois Reader*, s. 370.

27 W.E.B.DuBois, *The Autobiography of W.E.B.DuBois* (1968; New York: International Publishers, 1980), s. 418.

28 Martin Luther King, Jr., "Facing the Challenge of a New Age" (1957) Ed. James M. Washington, *I Have a Dream: Writings and Speeches That Changed the World* (San Fransisco: Harper, 1992), s.17.

29 Martin Luther King, Jr., "Nonviolence: The Only Road to Freedom," (1966) *I Have a Dream*, s. 134.

30 Herbert Aptheker, *Afro-American History: The Modern Era* (New York: The Citadel Press, 1971), s. 279'da alıntı olarak verilmiştir.

31 Malcolm X, "Not Just an American Problem, But a World Problem," (1965) Ed. Bruce Perry, *Malcolm X: The Last Speeches* (1989; New York: Pathfinder, 1992), s. 160.

32 Malcolm X, s. 165.

33 Hank Flick, "Malcolm X: The Destroyer and Creator of Myths," *Journal of Black Studies*, Vol. 12, No. 2 (December 1981), s. 170'de alıntı olarak verilmiştir.

34 Aldon D. Morris, *The Origins of the Civil Rights Movement: Black Communities Organizing for Change* (1984; New York: The Free Press, 1986), ss. 1-2.

35 David C. King et al., *United States History* (Menlo Park, California: Addison-Wesley Pub. Co., 1986), s. 318.

36 Morris, s. 25.

37 Morris, s. 288.

38 Molefi Kete Asante, "The Ideological Significance of Afrocentricity in Intercultural Communication," *Journal of Black Studies,* Vol. 14, No. 1 (September 1983), s. 3.

39 Asante, s. 5.

40 Asante, s.8.

41 William B. Gudykunst, Stella Ting-Toomey, Bradford J. Hall, and Karen L. Schmidt, "Language and Intergroup Communication," Eds. Molefi Kete Asante and William B. Gudykunst, *Handbook of International and Intercultural Communication* (1989; Newbury Park, California: Sage Pub. Inc., 1990), s. 145.

42 Michael L. Hecht, Peter A. Andersen, and Sidney A. Ribeau, "The Cultural Dimensions of Nonverbal Communication," *Handbook of International and Intercultural Communication,* s. 165.

43 Molefi Kete Asante, "International/Intercultural Relations," Ed. Molefi Kete Asante and Abdulai S. Vandi, *Contemporary Black Thought: Alternative Analyses in Social and Behavioral Science* (Beverly Hills: Sage Publications, 1980), ss. 52-53.

44 Dona Richards, "European Mythology: The Ideology of 'Progress'," *Contemporary Black Thought,* ss. 59-61.

45 Joseph A. Baldwin, "The Psychology of Oppression," *Contemporary Black Thought,* s. 108.

46 Ed. Thomas R. Frazier, *Afro-American History: Primary Sources* (New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1970), s. v.

47 Susan Condor, " 'Race Stereotypes' and Racist Discourse," *Text: An Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse,* Vol. 8, No. 1/2 (1988), s. 76.

48 Eddie S. Glaude, Jr., "An Analysis of the Cress Theory of Color Confrontation," *Journal of Black Studies,* Vol. 22, No. 2 (December 1991), s. 291.

49 George M. Fredrickson, *The Arrogance of Race: Historical Perspectives on Slavery, Racism, and Social Inequality* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1988), s. 207.

50 Fredrickson, *The Arrogance of Race,* s. 210'da alıntı olarak verilmiştir.

51 Robert Ezra Park, *Race and Culture* (Glencoe, Illinois: The Free Press, 1950), s. 81.

52 Molefi Kete Asante, *Kemet, Afrocentricity and Knowledge* (1990; Trenton, New Jersey: Africa World Press, Inc., 1992), s. 132.

53 Winthrop D. Jordan, *White Over Black: American Attitudes Toward the Negro, 1550-1812* (1968; New York: W.W. Norton and Co. Inc., 1977), ss. 28-30.

54 Judith R. Berzon, *Neither White Nor Black: The Mulatto Character in American Fiction* (New York: New York University Press, 1978), s. 5'de alıntı olarak verilmiştir.

55 Bell Hooks, "Dialectically Down With the Critical Program," in Ed. Gina Dent, *Black Popular Culture* (Seattle: Bay Press, 1992), s. 50.

56 Jan Nederveen Pieterse, *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, Çev. J.N.Pieterse (New Haven: Yale University Press, 1992), s. 11. Birinci Baskı, 1990--Dutch. (Amsterdam: Koninklijk Institut voor de Tropen, 1990).

57 Pieterse, s. 23.

58 Pieterse, s. 69.

59 Pieterse, ss. 166-169.

60 K. Sue Jewell, *From Mammy to Miss America and Beyond: Cultural Images and the Shaping of US Social Policy* (New York: Routledge, 1993), s. 1.

61 Richard B. Moore, *The Name 'Negro': Its Origin and Evil Use* (Baltimore, MD: Black Classic Press, 1992), s. 48.

62 Jewell, s. 34.

63 Sally Robinson, " 'We're All Consequences of Something': Cultural Mythologies of Gender and Race in the Novels of Gayl Jones," *Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction* (Albany: State University of New York Press, 1991), s. 143.

64 Patricia Morton, *Disfigured Images: The Historical Assault on Afro-American Women* (New York: Greenwood Press, 1991), s. 144.

65 Jewell, s. 46.

66 Robinson, s. 177.

67 Robinson, s. 144.

68 Pieterse, ss. 152-154.

69 Jewell, ss. 37-44.

70 Robinson, s. 177.

71 Robinson, s. 145.

72 Bell Hooks, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism* (Boston, MA: South End Press, 1981), s. 85.

73 Ed. John O'Brien, *Interviews with Black Writers* (New York: Liveright, 1973), s. vii.

74 W.E.B.DuBois, "Of Our Spiritual Strivings," *The Souls of Black Folk*, s. 45.

75 Keith E.Byerman, *Fingering the Jagged Grain: Tradition and Form in Recent Black Fiction* (1985; Athens: The University of Georgia Press, 1986), s. 6.

76 John Edgar Wideman, "Charles Chesnutt and the WPA Narratives: The Oral and Literate Roots of Afro-American Literature," Eds. Charles T. Davis and Henry Louis Gates, Jr., *The Slave's Narrative* (1984; Oxford: Oxford University Press, 1985) s. 60.

77 Henry Louis Gates, Jr., *Figures in Black: Words, Signs, and the 'Racial' Self* (1987; New York: Oxford University Press, 1989), s. 274.

78 Henry Louis Gates, Jr., *Loose Canons: Notes on the Culture Wars* (1992; Oxford: Oxford University Press, 1993), s. 65.

79 Gates, *Loose Canons*, s. 82.

80 Eds. Gross & Hardy, *Images of the Negro in American Literature*, s. 24'de alıntı olarak verilmiştir.

81 Eds. Richard Barksdale and Keneth Kinnamon, "The Signifying Monkey," *Black Writers of America: A Contemporary Anthology* (New York: Macmillan, 1972), ss. 650-651.

82 H.Nigel Thomas, *From Folklore To Fiction: A Study of Folk Heroes and Rituals in the Black American Novel* (New York: Greenwood Press, 1988), s. 32.

83 Ed. Henry Louis Gates, Jr., *Black Literature and Literary Theory* (New York: Methuen, 1984), s. 288.

84 Wideman, s. 66.

85 Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism* (New York: Oxford University Press, 1988), s. 5.

86 Gates, *The Signifying Monkey*, s. 52.

87 Bell, *The Afro-American Novel and Its Tradition*, s. xvi.

88 Franklin & Moss, Jr., *From Slavery to Freedom: A History of Negro Americans*, s. 377.

89 Thomas, s. 13.

90 Thomas, s. 27.

91 Thomas, s. 43.

92 Chauncey A. Ridley, "Sethe's 'Big, Bad' Love." Ed. Joseph Trimmer and Tilly Warnock, *Understanding Others: Cultural and Cross-Cultural Studies and the Teaching of Literature* (Urbana, Illinois: National Council of Teachers of English (NCTE)), 1992, s. 156.

93 Thomas, ss. 81-83'den derlenmiştir.

94 Thomas, s. 111.

95 Houston A. Baker, Jr., *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory* (1984; Chicago: The University of Chicago Press, 1987), s. 197.

96 O'Brien, s. x.

97 William Demby, "Interview," in O'Brien, s. 41.

98 Richard Kostelanetz, *Politics in the African-American Novel: James Weldon Johnson, W.E.B.DuBois, Richard Wright, and Ralph Ellison* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1991), s. 3.

99 Gates, *Figures in Black*, s. 45.

100 Ed. Richard A. Long and Eugenia W. Collier, *Afro-American Writing: An Anthology of Prose and Poetry* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1985), ss. 3-4.

101 Frances Smith Foster, *Witnessing Slavery: The Development of Ante-Bellum Slave Narratives* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1979), s. 24.

102 Long, ss. 9-11.

103 Ed. William L. Andrews, *African American Autobiography: A Collection of Critical Essays* (Prentice-Hall: Prentice-Hall Inc., 1993), s. 1.

104 Bell, ss. 45-47.

105 Jean Fagan Yellin, "Text and Contexts of Harriet Jacobs' *Incidents in the Life of a Slave Girl: Written by Herself*, Davis & Gates, *The Slave Narrative*, ss. 263-270.

106 Bell, s. 63.

107 Melvin Wade and Margaret Wade, "The Black Aesthetic in the Black Novel" *The Journal of Black Studies*, Vol. 2, No. 4 (June 1972), s. 400.

108 Charles Scruggs, *Sweet Home: Invisible Cities in the Afro-American Novel* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993), ss. 35-36.

109 Scruggs, ss. 221-222.

110 James de Jongh, *Vicious Modernism: Black Harlem and the Literary*

Imagination (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), s. 7.

111 Ed. Demetrice A. Worley and Jesse Perry, Jr., *African American Literature: An Anthology of Nonfiction, Fiction, Poetry, and Drama* (Lincolnwood, Illinois: National Textbook Co., 1994), s. xxi.

112 Long, ss. 440-446.

113 Worley, s. xxiii.

114 Long, s. 628.

115 Worley, ss. 51-54.

116 Michael Eric Dyson, *Reflecting Black: African-American Cultural Criticism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), s. xvii.

117 Darwin T. Turner, "W.E.B.DuBois and the Theory of a Black Aesthetic," Ed. Victor A. Kramer, *The Harlem Renaissance Re-Examined* (New York: AMS Press, 1987), s. 28.

118 Gayl Jones, *Liberating Voices: Oral Tradition in African-American Literature* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), s. 191.

119 Molefi Kete Asante, "Locating A Text: Implications of Afrocentric Theory," *Language and Literature in the African American Imagination* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1992), s. 13.

120 Asante, "Locating A Text," ss. 15-16.

121 Carol Aisha Blackshire-Belay, "Afrocentricity and Literary Theory: The Maturing Imagination," *Language and Literature in the African American Imagination*, ss. 3-4.

122 Eds. Asante & Vandi, *Contemporary Black Thought*, s. 13.

123 Reed Way Dasenbrock, "Teaching Multicultural Literature," *Understanding Others*, s. 45.

124 Jones, s. 192.

125 Bell, s. 339.

126 Charles Johnson, *Being and Race: Black Writing Since 1970*, (Bloomington: Indiana University Press, 1988), s. 11.

127 Johnson, ss. 17-24.

128 Johnson, s. 39'da alıntı olarak verilmiştir.

129 Ed. Abdul R. JanMohamed and David Lloyd, *The Nature and Context of Minority Discourse* (New York: Oxford University Press, Inc., 1990), s. 6.

130 Eds. JanMohamed & Lloyd, *The Nature and Context of Minority Discourse*, s. 6.

131 Byerman, s. 2.

BÖLÜM 1

FRANCES E.W.HARPER, CHARLES W.CHESNUTT VE NELLA LARSEN'IN ROMANLARINDA "TRAJİK MELEZ" KAVRAMI

William L. Andrews'a göre "Afro-Amerikan romanı 1850'lerde baskın olan tek bir sosyopolitik soruna--kölelik ile onun beraberinde getirdiği ırkçılık ve ırka bağlı ayrım gibi kötülükler--tepki olarak ortaya çıktı."[1] Kölelik dönemi, ırk karışımı (miscegenation) ile "trajik melez" sorununa yol açtı. Böylece Afro-Amerikan romanında köleliğe gösterilen tepki de melezin durumu ile birlikte ele alındı. Bu bağlamda Frances E.W.Harper'ın *Iola Leroy, or Shadows Uplifted* (1892), Charles W. Chesnutt'ın *The House Behind the Cedars* (1900) ile Nella Larsen'ın *Quicksand* (1928) romanları bölünmüş ırk kimliğinin ekonomik ve sosyal belirleyicileri ile bunların melez kadınlar üzerindeki etkilerini irdelerler.

Frances E.W.Harper'ın (1825-1911) *Iola Leroy* (1892) İç Savaş ile Yeniden Yapılanma dönemlerinde geçer. Harper'ın bu romandaki amacı kölelik ile Yeniden Yapılanma dönemlerinin bir öyküsünü sunmak ve bunu yaparken de köleler ile şimdi özgür olan eski kölelerin yaşamlarının bir panoramasını vermekti.[2] Roman Kuzey Carolina eyaletindeki köle topluluğunun yaşadığı C------ kentinde başlar. Thomas Anderson ile Robert Johnson gibi köleler Union Ordusuna katılarak özgür olma olasılıklarını tartışırlar. Robert Johnson okuma bilme ayrıcalığına sahip nadir kölelerden olmakla birlikte, efendisinin hanımı Mrs. Johnson ona okumayı "evde beslediği bir hayvana insanları güldürecek numaralar öğretircesine"[3] göstermiştir. Aralarında

Kuzey'de gerçek bir özgürlük ve güvenceye kavuşacaklarına güvenmediklerinden kölelikten ayrılmayı reddeden Daniel Amca veya annesini acımasız köle efendilerinin elinde bırakmayı reddeden-- "...onu, herkes tarafından yerle bir edilmesi için bırakacak değilim." (s 25)--Ben Tunnel gibi başka köleler de vardır. Siyahların, bataklık yörelerinde gizli dinsel ve politik toplantılar yapmaları, düşledikleri Bağımsızlık yıllarında yaşadıkları risk dolu anları gösterir. Romanda kapana kısılıp kalıverme art-alanına karşılık, Iola Leroy'un köle çiftliğinden kurtularak General'in karargâhına getirildiğini görürüz: "General, onun alçakgönüllü tavrından oldukça etkilenmişti ve onun sahip olduğu incelik ve güzelliği görünce şaşırmıştı. Bu genç ve güzel kızın, kanun tanımayan bir vahşiliğin saf ve savunmasız kadınlığına en kötü hakaretlerle verdiği cezalardan kendisini koruyacak hiç bir gücü olmaksızın 'taşınır mal' (köle) olması hiç mümkün olabilir miydi?" (s. 31).

Acımasız köle efendilerinden kurtarılan Iola, hemşire olarak çalışmaya başlar ve Savaş yılları sırasında yaralı köleler ile askerlere bakar. Tom Anderson'un hastahanede ölmesi onu derinden sarsar, çünkü kendisine hep destek olmuştur. Bunu izleyen epizodda Albay Robinson, beyaz bir adam olan Dr. Gresham'a Iola'nın geçmişini anlatır. Kolaylıkla beyaz sanılabilecek Iola, siyah kanından olduğu anlaşılınca köle yapılır. Daha sonra Iola'nın Dr. Gresham'ın evlilik teklifini reddetmesi, melez kadının kötü durumuna işaret eder: "Kuzey'de hiç bir dostum ve evim yok, ama Güney'de var. Yuvasız ve yapayalnızım." (s. 47) Iola'nın babası Eugene Leroy, küçük yaşta öksüz kaldığından, uzak bir akraba tarafından büyütülen beyaz bir adamdır. Üniversiteden mezun olduktan sonra köle çiftliğine dönerek, kölesi Marie ile evlenir. Aralarındaki derin sevgi hem iki ırkın hem de iki sosyal sınıfın birleşmesinin doğurduğu sıradışı bir evliliktir: "Marie birkaç gün içinde, köle olarak ayrıldığı köle çiftliğine köle efendisinin hanımı olarak döner." (s. 59) Bu durumun çocuklar için daha da zor olduğunu düşünen Eugene, "zenci ırkına bağlı" (s. 64) olduklarını çocuklardan gizler. Çocuklar Kuzey'deki bir okula gönderilir ve Eugene okulun müdüründen bu durumun gizli tutulmasını ister.

Küçük kızları Gracie annesiyle kalır. Iola Kuzey'deki eğitimi sırasında "köleliğe karşı çıkma" (s. 75) hareketinden çok etkilenirse de kölelere iyi davranıldığı sürece köleliğin neden yanlış olduğunu bir türlü anlayamaz. Annesinin tersine, babası da Iola ile aynı fikirdedir ve "eğer kölelere iyi davranırsanız ve onları ailelerinden ayırarak satmazsanız, köleliğin yanlış olmadığını düşünür." (s. 76) Eve döndüğünde Gracie'nin hastalığını İç Savaş izler. Iola böyle bir geçmişe sahip olduğundan, Dr. Gresham'ın teklifini kabul edemeyeceğini söyler. Iola cevabı zaten belli olan bir soruyu sorar: "...eğer yaşamımın öyküsü ailenize açıklansa, onlar geçirdiğim korkunç aşağılanmaların hepsini unutup, ırkımın tüm geleneklerini gözardı etmeye heves duyarlar mıydı?" (s. 89) Iola, ırk karışımına dayalı bir evliliğin sosyal imâlarını hisseder ama bu iyi niyetli beyaz adam bunu yapamaz.

Iola'nın, "Maine'deki erkekler akademisinde" (s. 92) yaşayan erkek kardeşi Harry'ye yazdığı mektup, okur için de bir bilgi kaynağıdır. Mektup, Leroy ailesinin trajedisini özetler. Eugene Leroy ile Gracie ölmüş ve bu ölümlerin sonucunda annesinde dengesizlik belirtileri başlamıştır. Köle çiftliğinin yeni efendisi olan babasının kuzeni, aileyi köle statüsüne indirir. Babasının ölümünden sonra köle efendisi olan babası ile köle olan annesi arasındaki evlilik mahkeme kararıyla yasadışı ilan edilir ve bu hüküm "bizi mirasımızdan mahrum etti ve hepimizi köleliğe tekrar hapsetti." (ss. 93-94) Harry "annesi ile kızkardeşinin bir adalet parodisiyle köleleştirildiklerini" (s. 96) anlar. Iola, ilk kez, Güney'in köle çiftliklerine özgü beyaz " 'aile romansı'"[4] Siyahların "özgürlük ile yeniden yıkanan bir ırk olarak ayağa dikildikleri" (s. 104) İç Savaş'ın sona ermesiyle ıstırap yılları biter.

Hastahanede hemşirelik görevini yaparken Robert Johnson'a da bakan Iola, onun dayısı olabileceğini düşünür. Ama Iola, Güney'de öğretmenlik yapmaya ve ayrı düştüğü annesini aramaya karar verir: "Annem için gazetelere ilan vereceğim, onu kiliselerde arayacağım ve onunla birlikte erkek kardeşim Harry'nin izini bulabilmek için elimden ne geliyorsa yapacağım. Bizi birbirimizden ayırmak ne acımasızlık!" (s. 108) Iola ile dayısı Robert Johnson aileyi bulabilmek için Kuzey Carolina'daki C-----kentine gider, çünkü Robert da kendi annesini ara-

maktadır. Uğradıkları teyzesi Linda onlara bazı bilgiler verince, Iola ile piskopos hemen o gece Güney'e doğru yola çıkarlar. Bu sırada Güney'de savaşmak için gelen Harry ciddi yaralar alınca, getirildiği hastahanede onu bulan annesi Marie'ye Iola da katılır. Hep birlikte mutluluk içinde eve dönerler: "O huzurlu eve artık hiç bir acımasız ayrılığın korku dolu önsezileri girmedi. Harry ve Iola annelerine dört elle sarıldılar ve onun yaşamını güneş ışığıyla bezeyebilmek için ellerinden geleni yaptılar." (s. 149) Harry melez nişanlısı Miss Delany'yi ailesine tanıştırır. Robert, annesini bulur ve Iola'ya bunu annesi Marie'ye iletmesi için mektup yazar. Bütün aile dayıları ve anneanneleriyle buluşur. Iola ile dayısı Kuzey'e giderler. Iola şimdi kölelik sorununun siyah kadınlarla ilgili bölümünün özünü kavramıştır: " 'Her kadının kendi yaşamını nasıl kazanacağını bilmesinin gerekli olduğuna inanıyorum. Günahın ve fakirliğin büyük bir bölümünün kadınların zayıflığı ve etkin olmamasından kaynaklandığına inanıyorum.'" (s. 154) Bu noktada, Iola bir melezin umarsız konumuna sıkışıp kalarak ezilmemek için orta sınıfa yükselmenin gereğini anlar. Diğer bir deyişle, cinsel ve ırksal bir nesne olmanın ötesine geçerek güvenli bir konuma ulaşmak ister, çünkü melezin "ırklararası ilişkilerindeki [gerçek rolünün], baskın grubun tutumuna bağlı olduğunu"[5] Iola, Mr. Cloten'ın 15 yaşındaki kızı için özel hemşire olur ve kız sağlığına kavuşunca, Mr. Cloten'ın dükkânında çalışmak üzere işe alınır. Bu sırada Iola, Dr. Gresham'a tekrar rastlar ve Mrs. Leroy ile Dr. Gresham arasındaki konuşma sırasında siyahların linç edildiği haberleri gelir. Marie oğlunun güvenliği için endişe duymaktadır, çünkü Harry Güney'de hem öğretmen hem de siyahların lideri olur. Iola Dr.Gresham'ın ikinci evlilik teklifini de reddeder, çünkü Iola'ya göre ırk sorunu "bizden daha güçlüdür ve bedelini ödeme eziyetine katlanmadıkça ona karşı çıkamayız.'" (s. 173) Iola, ırklararası evliliğin sorunsuz olacağına inanmaz, çünkü hep "bir damla zenci kanı" (s. 175) yüzünden aşağılanma endişesini duyacaktır.

Aristokrat bir ailenin melez oğlu Dr. Frank Latimer, Leroy ailesi ile tanışır. Siyahların hakları için mücadele etmekte ve bu konuda Kilise'de Leroy ailesinin de katıldığı konuşmalar yapmaktadır. Bir süre

için zayıf düşen Iola artık sağlığına kavuşur ve Dr. Latimer'a da söylediği gibi "ırk için sonsuza dek bir şeyler yapmak" (s. 197) için oldukça kararlıdır. Iola ile Dr. Latimer, siyahların geleceğine yönelik idealleri paylaşırken birbirlerine aşık olurlar: "Yürekleri sevgi dolu bir beraberlik içinde ırklarına yardım etme isteğiyle çarpıyordu." (s. 200) Dr. Gresham'a karşı beslediği dostça duyguların tersine Iola'nın Dr. Latimer'a karşı daha derin duyguları vardır, çünkü her ikisi de "eski kölelik oligarşisinden giderek yeni özgürlük cumhuriyetine geçen" (s. 204) siyahlar için ortak bir ideal uğruna çalışıyorlardı. Nişanlandıktan sonra, Dr. Latimer çalışmak için Güney'e gidip, evlerini kurduktan sonra, Kuzey'e gelerek Iola ile evlenir ve onu Güney'de Kuzey Carolina'daki evlerine götürür. Iola Kilise'deki Pazar Okulunda öğretmenlik yapar, Kilise'deki işlere yardım eder ve anneler için çocuklarının "iyi erkekler ve kadınlar olarak yetişebilmeleri için" (s. 208) nasıl bir terbiye vermeleri gerektiğini konuşmak üzere toplantılar düzenler. Diğer yandan Dr. Latimer topluluğun lideri olarak çalışır, "ama onun vatanseverliği ırk farklılıklarına bağlı değildir." (s. 210) Romanın sonu, Bağımsızlık ve Yeniden Yapılanma dönemlerinde özgürlükten gereği gibi istifade etmek için eğitimin gereğine işaret ederken, bireylerin huzurlu iç dünyalarının ürettiği sosyopolitik barışa kavuşan ahlâklı toplum için insanî değerlerin geliştirilmesi gereğini de vurgular: "Yaşamlarının önünde duran bütün gölgeler kaldırılmış ve tıpkı parlak bir çiy tanesi gibi barış, yollarının üzerine düşüvermişti. Allah'tan yardım görmüş bu kişilerin yaşamları da diğerlerine yardım edici kılındı." (s. 211) Ama Dr. Latimer'ın siyah toplum için yaptığı mücadelenin de açıkça gösterdiği gibi eylem ancak eğitimin öngördüğü ideallerle birleşince anlamlı ve yararlı olur. Vatanseverlik, ilgacılık ve eşitlik gibi kavramları ırk kategorisinin ötesinde yeniden tanımlayabilmek için bağımsız aydın kadının varlığı siyah toplum için önemlidir. Yine de siyah toplumun, toplum için çalışmalar yapan Iola Leroy ve Dr. Latimer gibi özverili insanlara ihtiyacı vardır. Özgürlük dönemi, özveriye dayalı insan ilişkilerini üretecek siyah erkek ve kadınları bilinçlendirme konusunda derin bir sorumluluk duygusunu gerekli kılar.

Charles W.Chesnutt (1858-1932), 1928 yılında Spingarn Başarı

Ödülünü alarak beyaz eleştirmenlerce değer verilen ilk siyah yazardır.[6] Kendisi de melez olan Chesnutt bölünmüş bir ırk kimliğini, melezlerin yaşamlarının çevresine koyduğu sosyoekonomik ve psikolojik engelleri irdeler. Chesnutt'ın *Century* dergisinde yayınladığı "Rena Walden" öyküsü Güney'de yaşayan melezlerin sosyal ve psikolojik çıkmazlarını işler. 1899 yılında bu öyküyü bir roman haline getiren Chesnutt, 1900 yılında yayınlar.[7] *The House Behind the Cedars* (1900) adlı bu ilk romanı, beyaz ve siyah ırkların farklı dünyaları arasına sıkışıp kalan melezlerin düştükleri kötü durumu ele alırken, aynı zamanda da Rena Walden adlı başkişinin beyaz sanılması karşısında suskun kalma çabasının doğurduğu trajik sonuçları inceler.[8] Chesnutt'ın kendisi de ırk karışımı sorununun suçlusu olarak "karışık ırk gerçeğini başlatan"[9] kölelik kurumunu görür. İkinci kuşak 1/4 zenci kanına sahip ve Kızılderili--siyah melezi olan Molly Walden'ın beyaz sevgilisinden John ve Rena adlı çocukları olur. John Warwick Amerikan Düşü'ne ulaşabilme amacıyla Patesville'i terkeder. Beyaz sanılması sonucunda "Güney köle çiftliği efendisinin öksüz kalan beyaz kızı"[10] ile evlenerek beyazların yararlandığı her türlü nimetten yararlanır. Görünüşü itibarıyla melez oğlunun beyaz ırktan sanılarak tıpkı kendisi gibi beyaz güce dayalı yapının tüm ayrıcalıklarına sahip olacaktır. Yıllar sonra karısının ölümünden sonra annesinin evini ziyaret ettiğinde kızkardeşi Rena'yı öksüz kalan oğluna bakması için beraberinde götürür. Bu Rena için bulunmaz bir fırsattır, çünkü Rena'nın düşlerindeki beyaz orta sınıfın yaşamına girme şansına kavuşacaktır. Rena'nın "doğuştan gelen zerafeti ve iyi huyu"[11] onun kasabada "Sevgi ve Güzellik Kraliçesi" (s. 56) seçilmesine ve George Tryon'ın da ona âşık olmasına sebep olur. George'un evlenme teklifi karşısında tereddüte düşen Rena, gerçekte siyah olduğunu ondan gizlemiş olmanın da üzüntüsü içindedir. Tıpkı erkek kardeşi gibi Rena da bunun bir sır olarak saklanması gerektiğini düşünür, çünkü George onu herşeye rağmen sevecek bir insan gibi durmaktadır. Ama ne yazık ki George ile John'a haber vermeksizin acele olarak hasta annesini ziyarete gitmek zorunda kalır. Aynı zamanda George da evlenmeden önce Patesville'i ziyaret etmek isteyince, bu ziyaret onun için Rena'nın siyah ırktan olduğunu öğrenme

sürecine dönüşür: "Zenci bir kız, beyaz bir kadın niyetine yutturulmuştu ve kendisi de onunla evlenme isteğiyle kendi ırkına karşı affedilmez bir günah işlemişti." (s. 130) George'un bu düşünce biçiminin farkına varan Rena, bayılır ve birkaç hafta boyunca hasta yatar. George'un daha sonra yazdığı mektup da Rena'yı ırk kimliğinin ötesinde bir insan olarak algılamasının olanaksızlığını gösterir. Rena, George'un kendisine bakış açısını şöyle ifade eder: "Bana, sanki insan bile değilmişim gibi görmeden baktı." (s. 162) John ise, George'un onun gerçek kimliğini kimseye söylemeyeceğine dair verdiği şeref sözüyle güven içinde yaşamaya devam eder. Molly Walden'ın yanında çalışan koyu siyah derili Frank, Rena'ya âşık olduğu halde, Rena'nın onun için hiç bir şey hissetmediğini bilir. Roman boyunca Rena'ya, cinsiyet kategorisine göre değerlendirmeksizin sadece insan olarak davranan tek erkek Frank'tir. Rena'nın Sampson Belediye sınırları içindeki bir okulda öğretmenlik yapmaya karar vermesi, hâlâ Rena'yı unutamayan George'u derinden sarsar. Zengin beyaz sınıfın değer yargılarına göre yetiştirilen bir genç ve güzel hanımefendi olan Rena, sonunda melez olmanın siyasal boyutunun farkına varır: Artık aşağı sınıfın bir üyesinden başka bir şey değildir, o. Rena, ne ırk ne de sınıf bakımından, George'un simgelediği değerlerle eşitlik kuramayacaktır. Rena'nın bu yaşantısı, bu güne kadar inandığı "renginin ya da renksizliğinin, ona, zengin aydın sınıfın içinde bir sosyal konum sağlayacağı"[12] varsayımının erozyona uğramasıdır. Böylece siyah toplumdaki çocuklara bir rehber olma misyonuna döner. Rena, kendisinden daha az şanslı olan siyahlara öğretmek ve yardım etmek gereğini duyar. Ancak George'un nişanlısı Blanche ile okulun önünden geçmesi; Plato'nun eline para sıkıştırarak Rena'yla buluşma isteğini mektupla iletmesi; George'un annesinin Rena'ya okulda yaptığı ziyaret; ve siyah Jeff'in Rena'ya cinsel taciz eğilimlerinin korkutucu boyutlara varması--bütün bunların hepsi Rena'yı derinden etkiler. Jeff'ten korunabilmek için Jeff'in evinde kiralamış olduğu odadan, Elder Johnson'un evine taşınır. George'un mektubuna da red cevabı verir: "Sen beyazsın, ve benim siyah olduğumu anlamamı sağladın.... Kendimden daha az fırsata sahip olan diğer siyahlara hizmet edebileceğim bir iş buldum." (ss. 232-233) Ama Jeff ve George'un ısrarlı tu-

tumları sonucunda, her ikisinden de kurtulabilmek için tehlikeli bataklık yolundan yürümeye çalışan Rena kaybolur. Onu kimse bulamayınca Frank, Patesville'den gelerek aramaya koyulur. Onu bulduğunda, Rena Frank'ı kah Jeff, kah George sanarak sayıklar ve kendisine bir türlü gelemez. Frank onu eve getirir, ama Frank'a fısıldadığı " 'sen beni hepsinden fazla sevdin.'" (s. 264) sözleriyle son nefesini verir. Güney'in dilberi olarak yetiştirilen Rena, ırkçı ve cinsiyetçi Güney'in kurbanı olur. John, beyaz Amerikan başarı mitini gerçekleştirebilmek için siyah kimliğini gizleyebilir, ama Rena siyah kimliği ile yüzleşme sürecinde yenik düşer: "Rena siyah olmaya bir son veremediğinden ölür."[13] Kültürel mirasının kendisine sunabileceği destekten yoksun kaldığından güçsüz düşen Rena, kültürel davranış ve düşünce kodlarına yenik düşer.

George ile Rena'nın her ikisi de damarlarında dolaşan kandan duydukları gururun kurbanı olurlar, ama William L. Andrews'un da önerdiği gibi: "Bu tür bir gururun çifte etkisi vardır--bu gurur, Rena Walden'ı kalıtımla gelen bir aşağı olma lekesiyle damgalarken, George Tryon'ı da kalıtsal bir üstünlük madalyasıyla ödüllendirir ve bütün bunların temelinde ise her ikisinin de atalarının sosyal konum ve ırka dayalı statüleri yatar."[14] Sonunda George "ırkçılık yüzünden kendi mutluluğunu"[15] feda ettiğini anlar. Hem George hem de Rena, birbirleriyle ilişkilerinde kendi zihniyetlerini tanımlayan ve kontrol eden ırkçı kodların tuzağına düşmüş ve hapsedilmişlerdir. George'un Rena'yla evlenmeyi reddetmesi, kategorilere bağlı bir düşünceyi aşan benlik-tasarımından çok, böyle bir durumda gösterilmesi gereken davranışın sosyal belirleyicilerine bağlıdır.

Nella Larsen (1891-1964) belli başlı Harlem Rönesansı yazarlarından olup, romanlarında genellikle iki ırklı ve marjinal olmanın siyah burjuva sınıfının ve özellikle de bu sınıfın kadınlarının üzerindeki psikolojik etkilerini inceler.[16] *Quicksand* (1928) romanı aydın siyah kadının çağdaş Amerikan ve Avrupalı toplumlardaki mücadelesini anlatır. Romanın başkişisi olan siyah kadın ne Kuzey'de, ne Güney'de ne de Avrupa'da kendisine uygun bir yer ararsa da bulamaz, çünkü bir melez olduğundan bir yere ait olma duygusunu sağlayacak bir kültürel mirasdan yoksundur. Larsen'ın romanı "bir

yalnızlık ve acı, umarsızlık ve ıstırabın portresidir. Bu nitelikler Zora Neale Hurston, Ann Petry, Toni Morrison, Gayl Jones, Alice Walker ile Gloria Naylor gibi son dönem siyah kadın yazarların eserlerindeki kadın karakterleriyle arasında bir bağ oluşturur.[17] Bu yalnızlık ve umarsızlık durumu, romanın başkişisinin melez ırktan olmasından ötürüdür.

Bu bağlamda, Nella Larsen'ın *Quicksand* romanı, Helga Crane'in iki ırklı kimliğinin sorunsalını dile getirir. Roman Helga'nın "dedikoducu öğretim elemanlarından"[18] uzak kalmasıyla birlikte gelen yalnızlığı--"yalnız," "hafif kasvet"--ile başlar. Thadious M. Davis'e göre, Helga çevresindeki eşyalarla oldukça huzurludur, çünkü "eşyalar onun aile ve dostlardan yoksun olmasının boşluğunu doldururlar. Çünkü Helga kitapları da sever. Kendi konumunu çözümleme alışkanlığından bir kaçış sağlarlar ve yaşamını yorumlamak için bir alternatif sergilerler."[19] Naxos'ta bulunan ve Tuskegee Enstitüsü'nün bir modeli olan siyahlara özgü bir okulda İngilizce öğretmeni olan Helga, meslekdaşlarının gözünde önemsiz olduğunu hisseder: "Kendisinin önemsiz bir kısmını oluşturduğu bu büyük eğitim topluluğunun gerektirdiği davranışların yorucu katılığından" (s. 1) dolayı mutsuz bir kadındır. Henüz yirmilerinde genç bir kadın olarak bu dar çevrenin yüklediği katı davranış kodu ile kurallarına karşı çıkar. Bu sözde kültürel ortam, kendisini bulması için gerekli kişisel mekânı vermez--"Bir makineye dönmüştü." (s. 4)--ve modern "beyaz adamın örüntüsüne" (s. 4) göre kesilip biçilen bu kurumda kendisini güçsüz hisseder. Melez olmanın mirası ile lânetlenmiştir, çünkü onu bir birey olarak görmeyi reddeden bir topluma uyum sağlayamaz: "Ne uyum sağlayabildi, ne de uyumsuzluğunda mutlu olabildi." (s. 7) Daha sonra ise "Zenci toplumunun da...beyaz toplumun en yüksek sınıflarının dallara ayrılması kadar karmaşık ve katı olduğunu" (s. 8) anlar.

Herkes tarafından "iğrenilen bir melez" (s. 18) olarak bir çiçek gibi serpilmekte olan bireyselliğini boğmakta olan Güney'deki bu yerden--"Hapishanede olanlar insanların kendileriydi." (s. 16)--çıkıp gitmesi gerektiğini anlar. Dr. Anderson'la son görüşmelerinde ona, annesinin Danimarka'lı babasının da siyah olduğunu söyler. Bu gerilimli

konuşma sırasında baskı altındaki kızgınlığının, bağlı olmak istediği bir geçmişe duyduğu özlemden geldiğini görürüz: Nişanlısı James Vayle'ı ve işini terkederek Chicago'ya gider. Ancak Chicago ona geçici bir özgürlük duygusu sağlar. Naxos'taki yaşamların katı örüntüsünü simgeleyen bıçak imgesi--"sadece büyük bir bıçak" (s. 4)--şimdi de Kuzey'deki bu kentin etkisini--"Rüzgar onu bir bıçak gibi kesiyordu, ama o bunun farkında bile değildi." (s. 29)--göstermek için kullanılır. Bu yeni çevrenin de Naxos'tan pek farklı olmadığını hissederiz. Geçici işlerde çalışmaya başlar: Seyahat arkadaşı ve konuşma metinleri için editörlük yaptığı Mrs. Hayes-Rore, Helga'nın hiç kimsesinin olmamasına şaşar: "'Eğer hiç kimsen olmasaydı, yaşıyor olmazdın.'" (s. 38) Daha sonra Harlem'de bir sigorta şirketinde sekreterlik yapar. Mrs. Hayes-Rore'un yeğeni Anne Grey'le aynı evi paylaşır ve Harlem'de çalışmak onu heyecanlandırmaya başlar, ama siyahların kültür mirasıyla kenetlenmesini sağlayacak siyah dostlardan kurulu bir çevresi olmadığından, "içeriye kapatılıvermiş, kapana kısılıvermiş hissine kapıldı." (s. 47)

Bir şans eseri New York'ta hayır kurumunda çalışan Dr. Anderson'a rastlar ve Anne onun da "Naxos'ta verilen ağır eğitim için fazla liberal ve yumuşak kaldığından" (s. 52) Naxos'u terketmek zorunda kaldığını söyler. Aradığı çıkar yolu New York'un dışında arayan Helga'nın siyah olmasının evlendiği beyaz kadına ters düştüğünü anlayan Peter amcası 5000 dolarlık bir çekle birlikte Kopenhag'taki teyzesi Katrina'ya gitmesini öneren bir mektup alır. Avrupa'da özgür bir yaşama ilişkin umutları da garip bir hal alır, çünkü oradaki beyazların "önyargısı" ile "Zenciler" (s. 55) eşit olarak onun varlığını kısıtlarlar. "Helga Crane için yeni bir yaşam başlamıştı." (s. 66) Katrina teyzesi ile Eniştesi Poul Dahl'ın sağladığı koruma duygusu, kaybolan çocukluğunun boşluğunu doldurur. Artık yaşamadığı çocukluğunu olgun yaşına sığdırmaya çalışan Helga'nın giderek daha fazla çıkmaza girer: ne siyah ne beyaz; ne çocuk ne büyük; kabul etme ile reddetme arasındaki sınırın üstünde durmaktadır. Başkaları tarafından kabul edilme özlemi içindeyken, onlar tarafından reddedilerek insanlara mesafeli durmaktadır. Bu zıtlıkların bütünlük içindeki bir kimlik yarat-

mak için birleştiğine inanan ve teyzesi ile eniştesi tarafından Helga'nın resmini yapması için getirtilen ünlü Danimarka'lı ressam Axel Olsen ile tanışır. Siyah ırktan olduğu için kendisine karşı duyduğu nefret duygusu, Olsen ile birlikte siyahların danslarını seyrederken ortaya çıkar: "Sanki bu...beyaz insanlar...içinde uzun zamandır saklayıp, unutmak istediği bir şeyi seyretmek için buraya davet edilmişlercesine utanç duydu." (s. 83) Axel ona evlenme teklif ettiğinde Helga, onun gözünde daima arzu edilen bir nesne olduğunu anlar: "O resim--Axel'a olan derin ilgisine ve onun hayranlığını, onaylamasını istemesine karşın, o resimden dolayı Olsen'u hiç affetmemiştir. O kendisi değil de onun özelliklerine sahip iğrenç bir cinsel yaratıktı." (s. 89) Aslında Debra B. Silverman'ın da önerdiği gibi, Helga'nın evlenme teklifini geri çevirmesi, içselleştirdiği ırk ve cinsiyet gibi kültürel yapılara bir tepkidir: "Helga, ırkla ilgili sebeplerden dolayı Olsen'u reddettiğinde, aynı zamanda Olsen'un onunla cinselliği ile ilgili fantazilerini de reddetmektedir."[20] Annesi ve babası, Naxos'dakiler, Dr. Anderson ve Olsen, Helga'yı ırk ve cinsiyet kategorilerinin dışında görmeyi reddetmektedir. Onu, oradaki tek melez olduğu için özel bir kişi olarak gören---"'Sanki burada yüzlerce melez varmış gibi!...Sen burada eşsizsin, farkında değil misin?'" (ss. 90-91)--Poul amca farkında olmadan onu ırkının sınırları içine hapsetmiştir ve Helga ilk defa hiç tanımadığı babasının annesini terketmekte ne kadar haklı olduğunu anlar: "Şimdi, babasının, annesinin temsil ettiği bütün o duygudan uzak sakinliğini reddedip, tiksinmesini anlıyordu." (s. 92) Bu reddetme ediminin ardındaki nedenleri anlar ama çelişkilerini gideremez, çünkü siyahların dostluğuna çok ihtiyacı vardır: "'Amerika için değil, Zenciler için vatanımı özledim. İşte bütün sorun burada.'" (s. 92) Ama kendisi de insan ilişkilerine gereksinimini ırk nezdinde tanımlar ve dolayısıyla siyahlarla sürekli ilişkiler kuramaz. Yaşamı boyunca duygularını bastırdığından, ne istediğini bir türlü açıklığa kavuşturamamıştır: "Güvensizlik" (s. 96) duygusuyla dopdoludur, çünkü kimliğini keşfedememiş ve kendi benliğinin bilincine varamamıştır.

Amerika'ya geri döndüğünde Anne'le ilişkisi değişir, çünkü Anne,

Dr. Anderson'la evlenir--Helga'nın hep sevdiği ama bu duygularını bastırdığı tek kişi olan Dr. Anderson onu şehvetle öperse de daha sonra özür diler: "Helga, onun kendisini küçülttüğünü ve alay ettiğini hissetti. Ve bunu düşünerek, bütün gücüyle Robert Anderson'ın suratına ani bir tokat indirdi." (ss. 107-108) Bu sahnenin Helga'nın yaşamındaki önemi büyüktür, çünkü Helga yaşamında ilk defa baskı altındaki duygularını ifade eder ve kimliğini silen "kendinden nefret etme" (s. 109) duygusunun bilincine varır. Duygusal, fiziksel ve zihinsel açıdan öylesine "kırılmıştır" (s. 109) ki "düşünmeye bir son verir." (s. 109) Dışarıya çıktığı ve bir mağazaya girdiğinde dinî bir grubun dans edip, şarkı söylediğini görür: Duygusal yükü altında ezildiği bir sırada dinsel duyguları kabarır ve orada tanıştığı Rahip Pleasant Green ile evlenerek doğduğu yer olan Alabama'ya taşınır. Gerçekte erkeklerin gözünde cinsel nesne olmaktan kurtulmak için evlenen Helga'nın seçimi ironik ve trajiktir, çünkü siyah kadına yüklenen stereotipik imgenin siyasal belirleyicileri onu evlilik kurumunun içinde kıskıvrak yakalayıvermiştir. Daima ırk ve cinsiyetinden dolayı güçsüzlük duygusuna boyun eğerek yaşamış olan Helga, şimdi "bir vaizin karısı olarak, nispeten önemli bir kişiydi. Sadece nispeten." (s. 118) Bir ev kadını, daha sonra cemaat kadınlarına yardımcı olarak yaşayıp da birbiri ardınca ikiz oğulları ile kızı doğduktan sonra, yanlış bir seçim yaptığını anlar. Dördüncü çocuğunun doğumuyla "eş ve anne olarak sosyal rollerini yerine getiremeyecek kadar zayıf düşer."[21]

Sadece zayıf olmasından değil, erişemediği düşlerinin yerini alacak fantazilere ihtiyaç duyduğundan, "ısrarla uyumak istemektedir." (s. 133) Artık kendisinden nefret etmektedir. Çocuklarını ve evini terketmemesinin tek nedeni, onların da kendi "yalnız, sevgisiz" (s. 135) çocukluğunu tekrarlamalarına engel olmaktır. Ne zaman kapana kısılsa bir yerden diğerine taşındığı halde, Helga için düşlerinden başka hiç bir kişisel mekân yoktur: "Böylece uyukladı ve zamanın geçip gitmesine sebep olan düzensiz uyku ve uyanıklık hallerinde düşledi durdu." (s. 135) Tıpkı romanın ilk paragrafında olduğu gibi Helga'yı yine yalnız ve pasif görürüz: "Ve daha yatağından kalkıp da acı duymadan yürüyebilmiş ve çocukları kaldıkları komşu evlerinden

dönmüşlerdi ki, beşinci çocuğuna hamile kaldı." (s. 135) Helga artık sadece ırkının yanısıra eş ve annelik gibi cinsiyet-rollerinden dolayı toplumun kapanına kısılıvermiş ve "saygınlık kumunun bataklığına"[22] saplanıvermiştir. Naxos, Chicago, Kopenhag ve New York'un kimliğini orta sınıfa ait bir mal gibi silme edimlerine karşı çıkmıştır. Güney ise onu vücudunun üretkenliği ve kadınlığı içinde boğuvermişti. Onun gerçek trajedisi "kendisini çelişkinin içinden çekip çıkarıverecek veya olumlu bir benlik-tanımını sağlayacak kişisel güç ve destek sisteminden"[23] yoksun olmasıydı. Frances E. W. Harper'ın Iola'sının tersine, Helga siyah kültür mirasını oluşturan temeltaşlara geri dönmemiş ve onu, gündelik kaçışların sağladığı anlık ilişkilerden çok siyah toplumla özdeşim kuracağı bir tarihsel bilince dönüştürememiştir. Charles R. Larson'a göre, romanın sonu "aydın siyah kadınların...çok az tatmin edici alternatifi besleyen bir yaşamın içine hapsedildiklerini (gösterir). Zekâ, tehlikeli bir maldır; düşünme mutsuzluğa ve yoksulluğa götürür."[24] Helga'nın bireyciliği, onu benlik-tasarımı ve kararlılık kaybına iterek duygusal ve manevî ölümünü hazırlamıştır. Kendisinin ve yaşamının, vücudunun cinsel sınırlarıyla çevrelenmesine izin vermiştir: "Çocuk doğurmanın dışında herşeyi feda ettiğinde, doğurganlığın kadının zevkinden önce geldiğini açıkça vurgulayan bir sistemin kurbanı haline gelir."[25] Romanın başında başkaldırı içinde tanıdığımız Helga, kimlik arayış sürecinde sevgi ve mutluluk peşinde koşarken, kaçınmak istediği bataklık kumuna gömülüp gidivermiştir.[26]

Bu melez kadınları ele alan Harper, Chesnutt ve Larsen, ırk farklılığının cinsiyete, ırka ve sınıfa dayalı 3-boyutlu ayrımcılığını çözümlerler. Stereotiplerin yarattığı sosyal kapanı yarıp çıkmak çabası içinde olan Iola, Rena ve Helga, kendilerini cinsiyete dayalı ayrımcılıktan kurtarma amacıyla cinselliği reddederler. Kendi insanlarının çocuklarını eğiterek "ırkçı aile romansını" değiştiren Iola'nın dışında, bu kadınların hepsi bir ırk bilinci oluşturamamalarının kurbanı olurlar. Harper, Chesnutt ve Larsen İç Savaş Sonrasındaki dönemde yazdıkları bu romanlarda melez kadını, geleneksel boyutuyla, yani "trajik melez" olarak çözümlemişlerdir.

NOTLAR

1 William L. Andrews, "Introduction," Ed. William L. Andrews, *The African-American Novel in the Age of Reaction: Three Classics* (New York: Mentor, 1992), s. vii.

2 Eds. Lea Baechler ve A. Walton Litz, *African American Writers* (New York: Charles Scribner's Sons, 1991), s. 172.

3 Frances E.W.Harper, *Iola Leroy, or Shadows Uplifted*, Ed. William L. Andrews, *The African-American Novel in the Age of Reaction: Three Classics*, s. 14. Bundan sonraki bütün alıntılar bu eserden olup, sayfa numaraları metin içinde belirtilecektir.

4 Anna Shannon Elfenbein, *Women on the Color Line: Evolving Stereotypes and the Writings of George Washington Cable, Grace King and Kate Chopin* (1988; Charlottesville: University Press of Virginia, 1989), s. 159.

5 Edward Byron Reuter, *The Mulatto in the US* (1918; Boston: The Gorham Press, 1970), s. 377.

6 Darwin T.Turner, "Introduction," Charles W. Chesnutt, *The House Behind the Cedars* (1900; New York: Macmillan Pub. Co., 1969), s. vii.

7 Eds. Baechler & Litz, *African American Writers*, ss. 61-63.

8 Eds. Baechler & Litz, *African American Writers*, s. 63.

9 Sally Ann H. Ferguson, "Rena Walden: Chesnutt's Failed 'Future American'," *The Southern Literary Journal*, Vol. XV, No. 1 (Fall 1982), s. 75.

10 Ferguson, s. 76.

11 Charles W. Chesnutt, *The House Behind the Cedars*, s. 55. Bundan sonraki bütün alıntılar bu eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir.

12 Reuter, s. 389.

13 Ferguson, s. 82.

14 William L. Andrews, "Chesnutt's Patesville: The Presence and Influence of the Past in *The House Behind the Cedars*," *CLA Journal*, Vol. XV, No. 3 (March 1972), s. 294.

15 Robert P. Sedlack, "The Evolution of Charles Chesnutt's *The House Behind the Cedars*," *CLA Journal*, Vol. XIX, No. 2 (December 1975), s. 135.

16 Eds. Baechler & Litz, *African American Writers*, s. 263.

17 Ed. Charles R. Larson, "Introduction," *An Intimation of Things Distant: The Collected Fiction of Nella Larsen* (New York: Anchor Books, 1992), s. xiv.

18 Nella Larsen, *Quicksand*, Ed. Deborah E. McDowell (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1986), s. 1. Bundan sonraki bütün alıntılar bu eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir.

19 Thadious M. Davis, *Nella Larsen: Novelist of the Harlem Renaissance: A Woman's Life Unveiled* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1994), s. 259.

20 Debra B. Silverman, "Nella Larsen's *Quicksand*: Untangling the Webs of Exoticism," *African-American Review*, Vol. 27, No. 4 (Winter 1993), s. 611.

21 Davis, s. 270.

22 Elfenbein, s. 162.

23 Davis, s. 274.

24 Larson, s. xiv.

25 Silverman, s. 613.

26 Eds. Baechler & Litz, *African American Writers*, s. 266.

KISIM 1

AFRO-AMERİKAN ERKEK ROMANCILAR

BÖLÜM 2

RICHARD WRIGHT, *NATIVE SON* (1940)

Richard Wright (1908-1960) siyahların, Kuzey kentlerindeki **ghetto**'larda süren yaşamları ve beyazlara karşı duydukları kızgınlıklarını işleyen ilk siyah Amerikalı romancıdır. Theodore Dreiser'ın *An American Tragedy* (1925) romanından sonraki en önemli doğalcı (naturalist) roman olan *Native Son* (*Vatan Evlâdı*, 1940) varoluşçuluk (existentialism) akımının unsurlarını işler. Wright temelde Dreiser'ın doğalcı *An American Tragedy* romanı ile Dostoyevski'nin Rus varoluşçuluğunun bir örneği olan *Suç ve Ceza*'dan etkilenmiştir. Çünkü eğer sadece doğalcı yazın geleneğinde yazsaydı, *Vatan Evlâdı* romanında karakterler hep çevreye karşı gelemeyen âciz kurbanlar olurdu.[1] Oysa ki Bigger Thomas'ın Bessie'yi bilinçli bir biçimde öldürmesi çevreye karşı başkaldıran varoluşçu bir tutumdur. Bu yazın geleneklerinin bir bireşimini romanında özümleyen Wright, aynı zamanda yazılarından yaşamını değiştirecek kadar etkilendiği H.L.Mencken'dan da sözcüklerin, insanın çevresini değiştirmek için bir silâh olarak kullanılabileceğini öğrenmiştir.[2] Ünlü eleştirmen Irving Howe'a göre, "*Vatan Evlâdı* yayınlandığı gün, Amerikan kültürü sonsuza dek değişmiştir." Romanın gücü beyazları ve siyahları aynı ölçüde etkilemeye yöneliktir: "Bir yumruk beyaz adama--roman onu zalim olarak tanımaya zorlamıştır. Bir yumruk da siyah adama--roman onu da boyun eğmesinin bedelini tanımaya zorlamıştır."[3] James Baldwin'e göre Vatan Evlâdı "Amerika'da bir Zenci olmanın ne anlama geldiği konusundaki en etkili ve güçlü ifadedir."[4] Ralph Ellison ise Wright'ın karşılıklı anlayışa dayalı bir ilişki kurmak isteyen beyazlarla siyahlara

bu süreç içerisinde doğabilecek psikolojik ve duygusal sorunları belirtir.[5] Wright, Baldwin ve Ellison, siyahların beyazlardan aşağı durumda yaşadıkları ve bu politik, sosyal ve ekonomik koşullara göre tanımlandıkları konusunda aynı fikirleri paylaşırlar. Ancak Wright bunun için beyazların ırkçı siyasal yapılarını suçlarken, Baldwin ile Ellison Amerikan sosyoekonomik sisteminin yanısıra bazı siyahların zayıflıklarından ötürü her iki ırkın da bu sorumluluğu paylaştığını savunurlar. Harriet Beecher Stowe'un Tom *Amca'nın Kulübesi (Uncle Tom's Cabin*, 1852) romanında yarattığı Tom Amca'nın pasif köle imgesini protesto etmek için Wright'ın yazdığı *Tom Amca'nın Çocukları (Uncle Tom's Children*, 1940) öykü derlemesinde Tom Amca'nın torunları beyazların ırkçılığına şiddetle karşı çıkarlar.[6] Wright, *Tom Amca*'nın Çocukları yayınlandıktan sonra büyük bir hata yaptığına inanır, çünkü zengin beyazların kızları kitabı okuyunca ağlayıp, rahatlamış olarak gündelik yaşamlarına geri döneceklerdir. *Vatan Evlâdı* romanını nasıl kurguladığını anlattığı "How 'Bigger' Was Born" (1940) makalesinde şöyle der: "Kendi kendime bir söz verdim; eğer bir kitap daha yazarsam, hiç kimse ağlayamayacaktı; öyle katı ve derin olacaktı ki onu okuyanlar, gözyaşlarının verdiği teselli olmaksızın onunla yüzleşmek zorunda kalacaklardı."[7] İşte bu niyetle *Vatan Evlâdı*'nı yazmak için kafasındaki fikirleri şekillendirmeye başlar. *Black Boy (Kara Çocuk*, 1945) adlı özyaşamöyküsünde de anlattığı gibi Wright'ın çocukluğu ve büyüme çağı pek de Bigger'ınkinden farklı olmayan koşullarda geçmiştir. Bu nedenle **ghetto**'daki yaşamında pek çok Bigger Thomas'lar tanıdığını belirtir: "Tek bildiğim Zenciler, Güney'in ırkçı yasalarını tutarlı bir biçimde ihlâl eder ve kısa bir süre için kaçmayı becerebilirlerdi. Sonunda yaşamlarını kısıtlayan beyazlar bunu, onlara korkunç bir biçimde ödetirlerdi. Vurulur, asılır, hadım veya linç edilir ve genellikle ya ölene ya da yaşama istekleri kırılana kadar peşleri bırakılmazdı."[8]

27 Mayıs 1938'de 18 yaşında siyah bir genç olan Robert Nixon, evini soyarken kendisini suçüstü yakalayan iki çocuk annesi beyaz bir kadının başını tuğlayla ezerek öldürür. Hemen yakalanan ve bu işteki ortağı Earl Hicks'i de ele veren Nixon'a isnat edilen suçlara yenileri, yani iki beyaz kadına tecavüz ve beş cinayete kasıt olayı daha eklenir,

ama bunların hiç birisi kanıtlanamaz. Wright'ın bu haberle ilgilenmesinin sebebi, katilin suçu ve olaydan çok siyahlara karşı düşmanca tavır takınan beyazların davranışını incelemektir. Arkadaşı ünlü siyah kadın romancı Margaret Walker'dan olayı anlatan gündelik Chicago gazete kupürlerini keserek artık sürekli yaşadığı yer olan Fransa'ya göndermesini ister. Bunlar arasında *The Chicago Tribune* gazetesi, olayı hemen cinsel bir suç görünümüne sokar ve hiç bir zaman mahkemede kanıtlanamadığı halde Nixon'ı okurlara tecavüz sanığı olarak tanıtır. Romanda yer alan gazete haberleri bu gazeteden doğrudan verilen alıntılardır.[9] Robert Nixon 16 Haziran 1939'da idam edilir. Bu olaylar olmadan önce 1937 yılının son beş ayında *The Daily Worker* gazetesinin Harlem muhabirliğini yapan Wright, New York Eyaleti'ndeki Kent Zencilerinin Koşullarını İnceleme Geçici Komisyonu'nun hazırladığı raporlar konusunda bir makale yazar. Romanda avukat Boris Max'ın Henry Dalton'ın sahip olduğu gayrimenkullerde siyahlara kiraladığı evleri sorgulayan konuşmalar, Wright'ın kendi makalesinden yaptığı alıntılardır.[10] Gerçekte 1937'de Chicago'dan New York'a taşındığında Wright, büyüme çağındaki bir gencin **ghetto**'da büyümesi konusunda bir roman tasarlar ve bu romanı Brooklyn'de bitirerek 1 Mart 1940'da yayınlar.[11]

Bu bağlamda Richard Wright, Amerikan toplumundaki ırkçılığın siyahları insanca özelliklerinden yoksun bırakarak nesnelere dönüştürmesinin, siyahların kimliğini yok ettiğine inanırdı. Bu amaçla *Vatan Evlâdı* romanında beyazların bu uygulamalarının siyahları ne tür koşullarda yaşamaya ittiğini göstererek, daha sonraki yıllarda bıraktığı ama burada avukat Max'ın şahsında temsil ettiği Marksist görüşleri çerçevesinde ekonomik ve sosyal değişime yol açacak bir tepkiyi okurlarda oluşturmak istemiştir.[12] Wright'ın bu romanda dile getirdiği koşulların temelinde ise "gayri insanî koşulların gayri insanî kişiler ürettiği"[13] gerçeğidir. Amerikan toplumunda siyahların insan gerçeğini irdelerken, Henry James ile Nathaniel Hawthorne gibi büyük Amerikan romancılarını şöyle anar: "Eğer yaşasalardı, kendilerini evlerinde gibi hissederlerdi. Çağdaş Amerika'da ...sadece para hırsına dayalı sınai bir uygarlığımız var. Ama Zenci'nin şahsında, bir James'ın bile manevî açlığını giderecek kadar trajik bir geçmişin sim-

gesi var; ve Zencinin çektiği zulümde, bir Hawthorne'un kasvetli düşüncelerini bile tatmin edecek kadar yoğun ve ağır bir biçimde ulusal yaşamımızın karşısında duran bir gölge var. Eğer Poe yaşasaydı o, korkuyu yaratmak zorunda kalmazdı; korku onu yaratırdı."[14] Bu romanı, yaratılan yapay imgelerin insanları birbirine karşı kör etme işlevinin belirlediği ırklararası ilişkiler çerçevesinde algılamanın rolünün ne olduğunu çözümlerken, beyazların siyahların imgelerini kontrol altında tutmalarının korkunç sonuçlarını da gözler önüne sermektedir. Tarihte sömürgeci propagandanın bir bölümünü oluşturan vahşî hayvan, putperest, kurban, şeytan, hizmetçi, eğlendirme aracı ve "mutlu zenci"[15] gibi bir dizi siyah stereotip, romanın başkişisi Bigger Thomas için beyazlarca üretilen stereotiplerde de görülür.

Romanın başında Bigger evde yakaladıkları fareyi vahşî bir biçimde öldürür: Burada, Bigger'ın kızgınlığı, farenin korkusu ile çakışmaktadır. Tıpkı karşı koyarken son kez umarsızca feryat eden fare gibi, Bigger da romanın sonunda bir fare gibi polis tarafından kıstırılacaktır. Ama farenin tersine, Bigger fiziksel ve zihinsel olarak saldırma yeteneğini gösterecektir. Romanın başlığı, içeriğine bakılınca, ironik bir boyut kazanır: Nelson Algren'in 22 Mart 1963'de Michel Fabre'a söylediğine göre daha sonra *Somebody in Boots* başlığı ile yayınlanacak olan roman için düşündüğü *Vatan Evlâdı* başlığını Wright kullanmıştır.[16] Bu başlık, Kaliforniya'lı bir başkan adayını hicveden bir şarkıdan gelir: "Madenciler '49'da geldiler/Hayat kadınları '51'de geldiler/Birlikte yattılar/Ve Vatan Evlâdı oldu." Wright, Bigger'ın yüzde yüz Amerikalı olduğunu ve ırkçılık nedeniyle farklı olan daha yüksek bir sosyal sınıftan dışlanmasının onu derinliğine yaraladığını anlatmak için bu başlığı seçmiştir. [17] Gerçekte bu başlığın ironik olmasının asıl nedeni oldukça açıktır: Bigger doğma büyüme Amerikalıdır, ama Amerikalıların sahip olduğu herşeyden yoksun bırakılan bir yabancı olmuştur.[18]

Bu ironik başlığın yanısıra Bigger'ın şahsında Amerikan toplumuna yöneltilen eleştirinin çok sert olduğu ve beyazların siyahlardan korkmasına yol açacağı gerekçesiyle 1983 yılında romanın Boston liselerinde okutulması yasaklanmıştır.[19] Güney'de Mississippi'de doğan 20 yaşındaki Bigger, dul annesi, kızkardeşi Vera ve erkek kardeşi

Buddy ile Kuzey'de New York'un Güney Kesimi'ndeki siyah mahallesinde tek odalı bir apartmanda oturmaktadır. **Ghetto**'da yaşayanların siyah, ghetto dışındakilerin de beyaz olması sebebiyle aynı kentteki yaşamın **ghetto** olan ile ghetto olmayan biçiminde fiziksel bakımından iki farklı dünyaya bölünmesi, bağlı bulundukları ırk ve sosyal sınıfın yaşadıkları bölgeyi de belirlemesi demektir. Bigger'ın fareye yöneltiği şiddet eylemi, sosyal konumuna ve ailesine karşı kızgınlığın yansıtılmasıdır, çünkü Michel Fabre'ın da savunduğu gibi fare "ailenin yoksulluğunun yanısıra Bigger'ın şiddetli nefreti ile onun karşı karşıya bulunduğu büyük güçleri simgeler. Kuşkusuz, en sonunda Bigger'ın kendisi de bir fare gibi yakalanacaktır."[20] Bigger'ın ailesine duyduğu nefretin temelinde insanca duygulara sahip olmaması değil, ıstırap çekerlerken "kendilerine yardım edecek gücü olmadığını"[21] bilmesi yatar. Annesinin kendisine aileyi geçindirme sorumluluğunu yüklenmeye zorlamasıyla, onu "çok ucuz bir teslimiyete zorlamışlardı." (s. 20) Tıpkı köşeye sıkıştırdığı fare gibi onun da sınırlı bir hareketin dışında hiç bir özgürlüğü yoktur. Tek çarenin Dalton ailesinin verdiği işi kabul etmek zorunda olması ve derisinin renginden ötürü başka bir fırsatın eline geçmeyeceğini bilmesi onu bunaltır: "Başka bir hal çaresinin olmadığını düşünmek onu çıldırtıyordu." (s. 21) Bu çaresizlik duygusu, çete arkadaşlarıyla birlikteyken başka bir şekle bürünür, çünkü "annesinin dine teslimiyeti ile ait olduğu çetenin başkaldırısı arasında ikileme düşmüştür."[22] Gus ve Bigger uçakları hayranlıkla izlerken, beyaz çocukların "elinde her şeyi yapacak fırsatlar" (s. 24) olduğunun bilincindedirler. Beyaz deri rengi ile paranın düşlerini gerçekleştirmek için iki önemli önkoşul olduğunu varsayan Bigger ile Gus "savaş, malî işler ile siyasal ırkçılık gibi Amerikan kapitalist sistemine özgü"[23] beyazların güç ilişkilerine dayalı toplum yapısı çerçevesinde üstlendikleri rolleri oyun haline getirerek eğlenirler. Ama bu beyazların güç yapısını yeniden canlandırmak, Bigger'ı duygusal bir boşalıma götürmez, tam tersine düş ve gerçek arasındaki uçurumu onun gözünde daha da pekiştirir: "Biz burada böyle bir yerde, onlarsa değişik bir ortamda oturuyorlar. Biz zenciyiz, onlar beyaz. Onların malı, mülkü var; bizim yok. İstediklerini yapıyorlar, ama biz yapamıyoruz. Bizim yaşamımız ceza-

evindekine benziyor." (s. 28) Çıkış noktası olmayan bir yaşam biçimine kıstırıldığını hisseden Bigger için sinemada izlediği filmler, bu kısır döngüyü kırabilme anlarıydı: "Sinemada çaba harcamadan düş kurabilirdi." (s. 22)

Gördüğü iki film de beyazların komünistler ile siyahlar hakkındaki stereotiplerini yansıtır: İlk film olan *Mutlu Kadın* (Gay Woman)'a göre komünistler terörist; ikinci film olan *Tacirin Borusu* (Trader Horn)'a göre de siyahlar ilkel insanlardır. *Mutlu Kadın* filminde Bigger'ın beyazları stereotiplerle tanıdığını görürüz. Arkadaşı Jack de evlilik dışı ilişki kuran zengin beyaz kadını şu stereotiple tanımlar: "O zengin karılar önlerine gelenle, hatta bir köpekle bile yatarlarmış." (s. 40) Bigger için bu düş belki de gerçek olabilir: "Bana bak, o işe girersem belki de bunlara benzer birilerinin yanında çalışırım." (s. 40) *Tacirin Borusu* filminde ise Afrika ormanlarında çıplak dans eden siyah kadın ve erkeklerin olduğu sahne, birden Bigger'ın kafasında beyaz insanlarla yer değiştirir. Her iki filmde de Bigger, beyazların sosyal konumlarını kendisininkiyle kıyaslar ve beyazların çok para kazanmayı bildiklerini düşünür: "Kuşkusuz bu sadece bir oyundu ve beyazlar bu oyunu oynamayı çok iyi biliyorlardı." (s. 43) Beyaz Amerikan Düşü'nün dışına itilme duygusu onda, iç gerilimini gidermek için şiddete başvurma isteği uyandırır. Daha önceki bir olayda beyaz bir adamın dükkânını soymaktan ölesiye korkan Bigger, korkusunu Gus'un üzerine yürüyüp onu tehdit etmekle üzerinden atmıştı: "Güvenini ancak, her şeyi unutturacak müthiş bir davranışla elde edebilirdi yeniden." (s. 38) Bu olaydaki saldırganca tutumunun ardına gizlediği büyük korku aslında Bigger'ın beyazlarla arasındaki korku/nefrete dayalı ilişkiye de ışık tutmaktadır, çünkü Gus'la dövüşmesi çete üyeleri olan bu siyah gençlerin "her an içlerinde yaşattıkları şiddet olaylarıyla duydukları nefreti nasıl kontrol altında tuttuklarını göstermektedir."[24] Çete üyelerinin beyazlara karşı kızgınlığı ve nefreti kontrol etmeleri, aynı zamanda Bigger'ın da iç dünyasını betimler: "Kendini bildi bileli hiç kimseye karşı sorumluluk duymamıştı. İşler, ondan bir şeylerin beklenmesini gerektirecek noktaya varınca hemen baş kaldırırdı. Niteliği böyleydi onun; günleri çok korktuğu bir dünyada güçlü duygularını ve içgüdülerini bastırmaya ya da

yumuşatmaya çalışmakla geçiyordu." (ss. 52-53)

Fareyi öldürme, uçakları seyretme, sinemaya gitme ve Gus'ı tehdit etme sahnelerini birleştiren tek unsur, Bigger'ın beyazların dünyasından dışlanmışlık duygusu ile o dünyaya adım atma korkusudur. Bu dışlanmışlığın getirdiği nefret, beyazların dünyasına duyduğu korkunun doğal bir sonucu olup, şiddete dayalı davranış ise bu nefreti ifade etme ve onu unutma aracı olarak ortaya çıkar. Bütün bu sahnelerde Bigger'ın kendisini hep marjinlara iten bir dünyada hareket etme özgürlüğünün olmadığını görürüz. Romanın daha sonraki bölümlerinde Bigger'a söz söyleyen ama onu "dinlemeyen" beyazların tersine, anlatıcı bize Bigger'ı birey olarak görme olanağını vermektedir. Fare ve Gus'ın bulunduğu sahnelerde Bigger, beyazların dünyasındaki marjinal konumu ile karşı karşıya gelmekten ölesiye korkan gerçek kişiliğini bastırıp yokeder. Diğer yandan, uçak ve sinema sahnelerinde, Bigger beyazların üzerine bomba atmayı ve çıplak beyaz kadınları görmeyi düşler: Her iki düş de siyahların sosyal statü ile cinselliğini baskı altında tutan beyazların gücünü silmek için kendisine fırsat vermeyen beyazların güç ilişkilerine dayalı toplum yapısını kırma fantazileridir. Edward Margolies'in de belirttiği gibi: "Eğer uygarlık onu hiç düşünmeden reddederse, o da uygarlığın kendisine sağlayacağı ödülleri elde etmek için gerekli geleneksel ve kabul edilebilir yolları ve değer yargılarını reddedecektir."[25]

İş görüşmesi için Dalton'ların evine giderken, Bigger'ın herşeyi baskısı altında tutan beyazların dünyasından duyduğu korku çok derindir: "Beyazların arasına girecekti, o yüzden de tabancasıyla bıçağını yanında taşıyacaktı. Bu şekilde onlarla eşit olduğunu düşünecek, buysa içine bir bütünlük duygusu yerleştirecekti." (s. 53) Beyazlara duyduğu bu güvensizlik, Dalton'larla konuşmasını da etkiler. Mr. Dalton'ın kendisini şoför olarak işe almak için yaptığı görüşme daha çok bir efendi-köle ilişkisini andırır ve bu da Bigger'a beyazların filmlerde seyrettiği yaşamını görme fırsatını verir. Beyazların içinde yaşadığı lüks, ona siyahları ezen beyazların nasıl yaşadıkları konusunda bir fikir verir. Bu beyaz insanların önünde hiç kıpırdamadan oturmak onun nefretini kamçılar: "Onu bu duruma düşüren bu adamı elinin bir hareketiyle karşısından silmek istiyordu.

Bunu yapamazsa kendini ortadan kaldırabilseydi bari." (s. 59) Dalton'ların Bigger'a yaptığı "mekanik muamele,"[26] kör olan Mrs. Dalton'ın da sanki Bigger dosya dolabından çıkarılmış bir yardıma muhtaçlar dosyasıymışçasına Mr. Dalton'a söyledikleriyle daha açık bir hal alır: "Bana öyle geliyor ki duygusal bakımdan çevresine güvenmekte özgür olduğunu duymalıdır. Bu çok önemli. Kurumun gönderdiği sicildeki anlatımdan hareket ederek onda hemen bir güvenlik duygusu uyandırmalıyız..." (s. 57) Dalton'ların kızı Mary'nin Bigger'a sendikalı olmak isteyip istemediği konusundaki doğrudan yönelttiği sorular Bigger'ı Dalton'ların önünde korku ve utanç içinde bıraksa da, Mary'yi filmde gördüğü beyaz kadınla kıyaslamaktan kendini alamaz: "Filmdeki beyaz kadın tehlikeli değildi, ama bu zengin kızı her şeye burnunu sokuyor, her işe giriyor ve öylesine akla durgunluk verici bir sadelik ve doğrulukla konuşuyordu ki insanın zihnini iyice karıştırıyordu." (s. 66) Mary'nin dostça ve insanca muamelesi Bigger'ı daha da güvensiz bir duruma getirir, çünkü Mary beyazdır: "Onu dinlerken duyduğu kuşkulu özgürlük duygusu, kızın beyaz ve zengin, aynı zamanda kendisine neyi yapması ve neyi yapmaması gerektiğini buyuran bir dünyanın insanı olmasını hatırlaması yüzünden giderek kayboluyordu." (s. 77)

Dalton'larla Bigger arasındaki sosyal mesafe duygusu Mary ile komünist sevgilisi Jan'in bulunduğu sahnede de vardır. Jan'in sözde liberal davranışı--"Önce bana efendim, deme. Ben sana Bigger, diyeceğim. Sen de beni Jan diye çağıracaksın." (s. 78)--aslında kasıtsız baskıcı bir tutumu gösterir, çünkü farkında olmadan Bigger'a kendileri gibi beyazlarla birlikteyken nasıl davranması gerektiğini söylemektedir. George E. Kent'e göre, Jan ve Mary'nin "özgürlük ve liberalliği, Bigger'ın ezilmesi ve utanmasını dramatize etmektedir. Jestleri, burasının onların evreni olduğunu söylemektedir."[27] Bu didaktik sahne, Bigger'ın sosyal mesafe duygusunu yoğunlaştırmakla kalmaz, aynı zamanda kendisini yine aşağı durumda hisseder: "Karaderisinin gerçekliği hiç aklından çıkmıyor, Jan ve Jan gibilerin, karaderisi yüzünden aşağılık duygusuna kapılması için ellerinden geleni yaptıklarını düşünüyordu." (s. 79) Gerçekte Mary ile Jan'in Bigger'ı kendileriyle eşit tutuyormuş gibi olan bu gösterişçi tutumları, Dal-

ton'ların Bigger'a olan davranışlarıyla aynıdır. Mary ve Jan diğer beyazlardan farklıdır ve iyi niyetlidir, ama beyaz efendi rolünü oynayarak aslında Bigger'ı ezdiklerini kavrayamayacak kadar duyarsızdırlar: Onlar "Bigger ile kendi deri renkleri arasındaki farkın, Bigger ile kendilerinin dünyaya tepkileri arasında ne denli derin, duygusal farklılıklar doğurduğunu anlamazlar."[28] Bu sözde dostça tavırlar ile gülen yüzler Bigger'in içinde daha da derin bir boyun eğme duygusu uyandırır: "Kendini çıplak, saydam duydu. Oyuncakmışçasına onu elinden bırakan, yapısını da bütünüyle değiştiren bu beyazın eğlenmek ve alay etmek için bu kez onu havaya kaldırdığı kanısına kapılmıştı. O anda Mary ve Jan'e karşı sözsüz ve buz gibi bir nefret duydu." (s. 79) Bu davranışlar Bigger'ın bu konudaki duyarlılığını artırır, çünkü ona gösterilen ilginin temelinde Bigger'ın siyah olması yatar ve bilinçsizce de olsa onun ırkının kendilerininkinden farklı olduğu iletisini vererek derisinin rengini gereğinden çok vurgulamaktadırlar. Farklılığı vurgulayan bu davranış, Bigger'ı insan değil, nesne olarak gördüklerini ve dolayısıyla ırkçıların görüşlerine katılmadıkları halde onların davranışlarını benimsedikleri açıktır.

Mary ve Jan'in Bigger'ın yaşamının kısıtlı ve ayrı olmasını sürekli olarak hatırlatan canlı göstergeler olmaları Mary'nin siyahların yaşamları ve ailelerini merak etmesiyle daha da dayanılmaz olur: "Ansızın içinde, ağır bir şeyi bütün gücüyle sıkmak ve elindeki bu cisimle esrarengiz bir biçimde arabanın üstünden havalanarak tek bir darbede hem kendini hem de yanındakileri yok edebilme isteğine kapıldı." (s. 82) Siyahların yediği bir lokantada birlikte yemek için Bigger'ı davet etmeleri ise Bigger'ın sinirlerini fazlasıyla bozar. Bigger bunu kabul etmeyince, kendisine güvenmediğini anlayan Mary ağlarken, Bigger da Jan "kolunu yakalayıp sürüklemek isteyince olduğu yerde kalmakta direndi." (s. 85) Bir siyah olarak, beyazların kendilerini onun davranışlarına empoze etmeleri Bigger'ı güçsüz duruma düşürür. Oysa ki bu onun yaşamı boyunca nefret ettiği bir şeydir. Eve dönerken arabada Mary'nin Komünist Partisi'nin üyesi olarak siyahlarla çalışmak istemesi siyahları stereotip olarak gördüğünü gösterir: "Öylesine **duygulu** ve heyecanlılar ki. Ne halk ama. Onları bir harekete getirebilsek..." (s. 89) Siyahların, akıldan çok duyguları

baskın olan ve kontrol edilmesi gereken bir topluluk olduğu görüşü, Jan'in yorumuna denk düşer: "Ruh var zencilerde. Partinin gereksindiği şeyi verecekler." (s. 89) Bunun yanısıra, Mary'nin Bigger'dan siyahlara özgü şarkıları söylemesini istemesi ise--"Sonra o içli şarkıları....Bigger, şarkı söyleyebilir misin?" (s. 89)--beyazların tarih boyunca siyahları, beyazları eğlendiren unsurlar olarak görmesinin bir tekrarından ibarettir. Jan'e göre, siyahlar Komünist Devrimi'nin amacına ulaşabilmesi için gerekli araçlardır. Bu sahne, daha önce gördüğümüz Bigger ile Gus'ın "beyaz rollerini oynadıkları" sahneye eşdeğerdir. Mary ve Jan de liberaller ile aydınları "oynamaktadırlar" ama siyahları beyazların tanım çerçevesinin doğal bir parçası olarak düşünürler. Böyle bir düşünce yapısının içerisinde siyahlar tarla-kölesi (field nigger) yerine parti-kölesi konumundadır. Dalton'ların konuşup, Bigger'ın da dinlediği iş görüşmesi gibi şimdi de Mary ve Jan konuşurken Bigger'ın yerine düşünmekte ve onun için neyin doğru, neyin yanlış olduğuna karar verme hakkını kendilerinde görmektedirler. Her iki durumda da Bigger'ın, beyazların yardımına gereksinen siyah bir kurban stereotipiyle algılanması aralarındaki güç ilişkisinin sınırlarını belirlemektedir.

Bigger, marjinal konumunun gösterge sistemine itildikçe, marjinal sosyal statüsünün bilincine daha çok varır. Sosyal statüsünü tanımlayan **Siyahların Kanunları (Black Codes)** onun cinselliğini de sınırlamaktadır. Mary sarhoş olup da Bigger onu yatağına taşımak zorunda kalınca ilk kez beyaz bir kadının vücuduna dokunma özgürlüğünü tadar. Ama Mrs. Dalton, Mary'nin odasına yürüdüğü an birdenbire siyah mütecaviz mitini hatırlar. Mrs. Dalton'ın kör olması onun isterik korkusunu azaltmaz: "Kapıda hayalete benzer ve sessiz, beyaz bir şekil duruyordu. Bu görüntü gözlerini dolduruyor, gövdesini olanca gücüyle kavrıyordu. O, Mrs. Dalton'dı." (s. 98) Odada beyaz bir kadınla bu şekilde yakalanmamak için yastığı panik içerisinde Mary'nin dudaklarına bastırır, ama Mrs. Dalton dışarı çıktığında Mary çoktan ölmüştür: "Kız ölüydü, onu Bigger öldürmüştü. Bir katildi; zenci, karaderili bir katil. Beyaz bir kadını öldürmüştü. Buradan kaçması gerekiyordu." (s. 100) Bir anlamda, kaza sonucunda işlediği bu cinayet Bigger'ı beyazların ürettiği siyah mütecaviz stereotipinin

kurbanı yapmıştır. Bigger, beyazların dünyasına karşı duyduğu korkunun kurbanı olmuştur, çünkü tam beyaz kadınlara cinsel bir tehdit olan stereotiple suçlanmamak için benlik-imgesini korumaya özen gösterdiği anda koşullar ona karşı işlemeye başlamıştır.

Bir kaza olmasına rağmen, Mary'yi öldürmek Bigger'a, Mary ile arasındaki güç ilişkisini tersine çevirme şansını vermişt : "Beyaz bir kız olan Mary Dalton'ı öldürmek ve böylece kendisini hapseden beyaz zalime başkaldırmak suretiyle Bigger Thomas, kendisini zalim ile eşit kılan bir enerjiyle dolar."[29] Mary artık Bigger'ın güçsüz imgesini idare edemeyecektir. Cinayet kanıtlarını yok etmek için Mary'nin cesedini parçalayarak bodrumdaki kazanda yakması, beyazların idaresi olmadan siyahların hiç bir işe girişemeyeceklerini söyleyen beyazların mitini de geçersiz kılar. Yaşamında ilk kez beyazların çarpıttığı siyah insanın imgesini haksız çıkararak gerçeği kendi yararına gizleyebilirdi. Konumunu düzelterek durumunu tam anlamıyla kontrol altına aldı: "Cinayet işlemiş, kendine yeni bir yaşam yaratmıştı. Bu sadece kendine ait bir şeydi ve yaşamında ilk kez başkalarının kendisinden alamayacağı bir şeye sahip olmuştu." (s. 120) Onu tanımamakta direnen bir dünyanın yarattığı yapay bir siyah imgenin ardına sıkışıp kalan Bigger, şimdi Mary'nin imgesini yok ederek kendisine daha geniş bir sosyal mekân kurmuş ve böylelikle bu cinayet "yepyeni bir gerçeklik paradigması"[30] oluşturmuştur. Beyazların, siyahları derilerinin renginden öte insanlar olarak görmeyi reddetmesi Bigger için bir güç kaynağıdır, çünkü beyazların bu körlüğü şimdi onun çıkarınadır: "Oysa insanın yapması gereken şey yürekli olmak ve başkalarının düşünemediğini başarmaktı." (s. 121) Beyazların körlüğünden yararlanmak, bir anlamda siyah stereotipleri kullanarak beyazları aldatmak, yani onları kendi kazdıkları kuyuya düşürmekti. Beyazların bilmediği ve bir siyahtan beklemediği bir işi yapmak Bigger'ı beyazlara üstün kılar: "Çevresindeki beyazların hangisi, zengin bir beyaz kızı öldürdüğünü akıl ederdi acaba?....Başkalarının istediği gibi davran, ama bu arada çaktırmadan istediğini yap!" (s. 128) Bu artık Dalton'larla kendi arasındaki efendi-köle ilişkisini tersine çevirmiştir, çünkü onların bilmediği bir durumu kontrolü altında tutan bir efendidir. Bigger "yaşamını sefalete dönüştüren bütün ezici güçleri simgesel bakımdan yok etmiştir."[31]

Beyazları stereotipler olarak görmesi imge-üretimini kontrolünde tutan beyaz güç odaklarına karşı bir başkaldırıdır: Mary'nin "kendisi için ne gerçek bir yanı vardı, ne de insanlığı. Zaten kızın kendisine bu anlamları ifade etmesi için onu derinine ve uzun boylu tanıma fırsatını bulamamıştı ki. Mary'nin ona duyurduğu utanç ve korku göz önüne alınacak olursa, öldürmekte yerden göğe kadar haklıydı. İçindeki korku ve utancı sanki kızın davranışları uyandırmıştı." (ss. 128-129). Irkçı ideoloji Bigger'ı öyle koşullandırmıştır ki artık "beyaz bireylere ayrı kişiler olarak değil de, beyaz güç odaklarının soyut temsilcileri olarak tepki verir."[32] Mary'nin ölümü her ne kadar kasıtlı planlanmış bir cinayet olmasa da, Bigger'ın beyaz mite karşı korkusunu öldürmek için simgesel bir hareket olarak görülebilir. Şu an korkusunun nesnesi, artık ailesinin çaresizliği ve gelecekten korkuyu bastırmak için öldürdüğü fare değil, onun yerine ailesini fare istilasına uğrayan bir evde yaşamaya mahkum eden tüm nedenlerdir: "O utanç, ve korkuyu duyduğu zaman aslında gösterdiği tepkinin hedefi Mary değildi. Mary sadece, birçok Mary tarafından koşullanan duygularını yatıştırmakta kullanılmıştı. Şimdi Mary'yi öldürdükten sonra kaslarında bir gevşeme duyuyordu artık. Sanki uzun süredir taşıdığı gözle görünmez bir yükü üstünden atmıştı." (s. 129) Beyazların kendisini insan olarak görmeyi reddeden bilinçli körlüğüne karşı, Mary'nin temsil ettiği tüm beyazları karşı-stereotipleme yoluyla, Bigger, beyazlarla eşit duruma gelmiştir, çünkü artık o da bir imge-yokedicisidir (image-destroyer). Uzun süredir korkuyu kafasından ve yaşamından söküp atabilmek için korku nesneleri olan beyaz imgelerin tümünü yok etmek istemişti: "Bigger ve cinsi için beyazlar aslında insan değil, fırtına bulutlarıyla yüklü bir gökyüzü ya da karanlıklar içinde insanın önüne ansızın çıkıveren derin ve çılgın akışlı bir nehire benzeyen doğal bir güçtü. Kendisi ve zenci halk belirli sınırları aşmadıkça o beyaz güçten korkmalarına gerek yoktu. Ama korksunlar ya da korkmasınlar, her gün bu gerçekle yaşıyorlardı. Adını koymadıkları halde gerçekliğini biliyorlardı. Kentin kendilerine ayrılan ve yaşamak zorunda bırakıldıkları bu köşesinde oturdukları sürece de sessizce ona boyun eğmek ve alkışlamak zorundaydılar." (s. 129)

Bigger beyaz tanım çerçevesinden dışlanmanın doğal nedeni

olarak işlev gören imgeye saldırmakla makul bir özgürlüğe kavuşur. "Bütün duyduğu, heves ve güven, bütünlük ve özgürlüktü. Bütün yaşamı çok yüce ve anlamlı bir hareketin merkezinde toplanmıştı." (s. 131) Mary'nin imgesini, içinde bulunduğu durumu kontrol edemeyen bir kurbana indirgemişti ve böylece "Yazgısı ve geleceğinin kendi ellerinde olduğunu anlıyordu. Şimdiye kadar kendini böylesine yaşam dolu duymamıştı." (s. 166) Aynı zamanda Mary, Jan, Mr. ve Mrs. Dalton'ın da onda utanç, korku ve nefret uyandıran göndergesel anlamlarını öldürmüştü. Bütün bu duygusal tepkiler şimdiki kesin konumunun reddedilmesine karşıdır ve beyaz toplumla arasındaki ilişkideki konumunu yeniden gözden geçirmesine yardım eder: "Zenci olması ve en alt tabakada bulunması, içinde yeni doğan bir güçle yüklenebileceği gerçeklerdi onun için. Bir zamanlar tabancasıyla bıçağının ifade ettiği anlam, şimdi Mary'yi gizlice öldürüşünün içeriğindeydi. Onunla maskara zenci diye alay edip gülmelerine de artık aldırmayacak, kızmayacak ve insanların gözlerinin içine dimdik bakabilecekti. Her an için gizli bir kuvvet tarafından kuşatılarak soluğunun kesildiğini duymayacaktı artık." (s. 166) Vücudundan yaşamın ruhunu söküp atan ve kendi davranış, statü ve cinselliği üzerine konan tabular karşısında güçsüzlük duygusu, şimdi üstü kapalı da olsa, bu tabuları ihlâl etme duygusunun verdiği bir güçle yer değiştirmiştir: "O beyazların, sevdikleri ve güzelliğin simgesi olarak gördükleri beyaz bir kızı öldürmenin bilinci, aldatılmış, ama sonunda kendisini aldatanlarla hesabını görmüş bir adamın, onlarla eşit olduğu duygusunu uyandırıyordu içinde." (s. 182) Bu yüzden Bigger, güzellik simgesinden yoksun bırakılmıştır, çünkü derisinin rengi, beyaz toplumda yok olmanın simgesidir. Öyleyse beyaz zalimin Mary'nin şahsında yarattığı simgeyi yok etme şansını kullanmıştır: "Bigger Thomas Amerika'nın en hassas bam teline basmıştır; onun 'güzellik simgesi' olan beyaz kadına saldırmıştır."[33] Beyaz zalimin güzellik imgesi, Bigger için bir zulüm imgesini temsil eder. Beyazların saflık ve güzellik nesnesine olan hayranlığı ise siyahların güzellik ve cinselliğinin katı bir kontrol altında tutulması demektir.

Özel detektif Britten'ın, Bigger'a Mary ve Jan hakkında yönelttiği sorular, onun siyahları stereotiplerle tanıdığını gösterir. Britten'ın

"Benim için sonunda zenci zencidir." (s. 180) sözü Bigger'ın gözündeki beyaz stereotipleri perçinler: "Onu iyi tanıyordu artık. Yaşamı boyunca binlerce Britten'la karşılaşmıştı..." (s. 181) Jan'e attığı iftira onu bir katil kisvesine sokar, çünkü Jan bir komünisttir; bu da Bigger'ın beyazların ürettiği stereotipleri kendilerine karşı nasıl ustalıkla kullandıklarını gösterir. Beyazların dünyasında duyduğu korkuyu, Jan ve Britten gibi beyazlara yansıtma isteği--"Ah! Jan'le Britten'da kendisine karşı huşu dolu bir hayranlık ve o kara derisine, kişiliğine, mazlum davranışlarına ilişkin dehşetli bir korku uyandırabilseydi!" (s. 191)--temelde beyazların ona yükledikleri pasif olma imgesini sarsma konusundaki bastırılmış isteğini de açığa vurur. Mary'yi ölmemiş ama kaçırılmış gibi göstermek ve para kazanmak için hazırladığı fidye isteme mektubunu yazarken, beyazların tanım çerçevesine göre iş yapar: "Durumu bir beyazın yarattığını sanacaklar, utangaç bir zenci çocuğun böyle bir işi becerebileceği akıllarına gelmeyecek ve Jan'in ardına düşeceklerdi." (s. 207) Beyazlarla hesaplaşmasını sağlayan sadece cinayet veya kaçırma olayı değil, aynı zamanda hep siyahlara karşı kullanılan ve beyazların siyahları kurnazca idare etmek gibi önemli bir silahı onlara karşı çevirerek en az onlar kadar akıllı olmasıydı: "Önünde bu kadar çok seçenek bulunduğu düşüncesi bile özgürlüğünü duymasını sağlamış, yaşamının kendisine ait olduğu ve geleceğini ellerinin arasında tuttuğu inancı dolmuştu içine. Ama onlar hiç bir zaman kendisi gibi çekingen bir zenci çocuğun böyle bir şey yapabileceğini ne düşünebilirler ve de buna inanırlardı." (ss. 209-210) Ancak siyah stereotipi bir maske olarak kullanma başarısı Bessie'nin korkusu ile birleşince, kendisini ele vermemesi için sığındıkları boş binada Bessie'yi öldürmesi gerekir. Mary'yi bir kaza sonucu öldürmesinin tersine, Bessie'yi öldürmesi kasıtlı bir cinayettir. Bessie, Bigger'la aynı kaderi paylaştığından, Mary'nin tersine Bessie ile özdeşleşir. Bessie'yi öldürür, çünkü Bigger'ın kendi siyahlığını, kendi benlik-imgesini temsil eder. Darwin T.Turner bu konuda şu yorumu yapar: "Bigger'ın bizzat kendisi, yüzyıllardır beyazların zulmü altında inleyen siyahların ruhuna işlenen güvensizlikler, korkular ve aşağı olma duygularından kaçmıştır. Bessie'de ise bu zihinsel zincirlerin bir devamını görmüştür. O, tembellik derecesinde ahlâk

dışı, utangaç, itaatkârdır--kısacası, Bigger'ın varlığını tehdit eden bir Sambo kimliğidir. Bigger, yaşamak için onu yok etmelidir, çünkü o, kendi siyah kimliğini hatırlatan ve bir köle gibi o kimliğe bağlayan zincirin son halkasıdır."[34] Daha sonra mahkemede öğreneceği gibi aslında Bessie'nin, Bigger onu bina boşluğuna attığı zaman değil de daha sonra soğuktan zatürreeye yakalanarak ölmesi, simgesel anlamda Bigger'ın Sambo kimliğinden kurtulmasının ne denli zor olduğunu göstermektedir. Kaçış sırasında polisin gözetim altına aldığı bölgede siyahların yaşadığı binanın boş odalarında gizlice saklanan Bigger, orada kendi koşullarında yaşama mücadelesi veren siyahların konuşmalarını dinler: "O zencinin nerede olduğunu bilseydim yakalatır ve beyazların üstüme üstüme gelmelerinden kurtulurdum....O kahrolasıca Bigger Thomas beni işimden etti. Bütün beyazlara, bizlerin de onun gibi olduğumuz düşüncesini verdi." (ss. 272-273) Bu konuşmalar ise gerçekte siyahların da beyazlar gibi maddeler dünyasının kölesi olduklarını ve sosyal sınıf koşullarını düzeltme mücadelesinde kendi ırklarından olan insanlara da en az beyazlar kadar kör olduklarını görürüz.[35]

Bir yandan beyazların--Dalton'lar, Peggy, Britten, Basın--imgesini kontrol ettikleri için kendisini kontrol ettiklerini hissetmelerine izin vermiştir, ama diğer yandan da onların atıf çerçevesinin dışında kalan ve onların göremedikleri bir imgeyi kontrol ederek kendi yaşamını kontrol etmiştir. Her iki şekilde de beyazlarla Bigger eşit değildir, çünkü baskı düzenini sağlamlaştıran stereotiplere uymayarak onları ihlal edebilir, ama içinde yaşadığı sosyal mekânı ellerinde tutan nitelendirici durumundaki beyaz zihniyeti değiştiremez. Bigger'ın çevresi, ürettikleri stereotipleri Bigger'ın imgeleri idare etmesiyle çatışan insanlarla çevrilidir: Bigger, Peggy'ye göre "öbür zenci çocuklarına benziyor..." (s. 211); muhabirler için "bütün ötekiler gibi, cahil bir zenciydi yalnızca." (s. 233). Polisin gözünde "zenci ırz düşmanı ve katil" (s. 267); ve yakalandıktan sonra kendisine haykıran beyaz kalabalığın gözünde "kara maymun" (s. 293) idi. Gazeteler imge-baskısının (image-domination) retoriğini kurmuşlardır: "Polis aynı zamanda cinayet ve kaçırma planının bir zenci tarafından imzalanamayacak kadar ayrıntılı olduğuna da inanmaktadır." (s. 267) Bu çeşitli stereotiplere

karşı Bigger'ın cinayeti etkin bir eylem olup, onun sağladığı kişisel mekâna sahip olmaktan ötürü duyduğu gurur fazladır: "...iki kez adam öldürmüş ve kendine yeni bir dünya yaratmıştı." (s. 263) Mary'yi öldürmesi sayesinde Bigger "çevresindeki insanlarla kendisi arasında bir düzen ve anlamın varlığını farketmeye başlamış" (s. 298) olmasına rağmen, bu ilişki sadece Bigger için anlamlıdır, çünkü beyazlar "onu korudukları ve denetim altında tutmak için kaygılandıkları o kara dünyanın bir hayali olarak gördüklerini anlıyordu." (s. 300) Bir kez suçu açığa çıkıp da adeta insan avına çıkılan bölgedeki suçsuz siyahların tek tek aranması ve sorgulanması ile binanın çatısında kıstırılıp tevkif edilmesiyle Bigger'ın beyaz güç ilişkilerinin temsilcisi olan Basın tarafından kontrol ediliyordu. *The Chicago Tribune* gazetesinde Bigger'a ilişkin yer alan "tıpkı maymuna benziyor!"/"vahşî hayvanı anımsatmaktadır."/"vahşî zenci" (s. 304) gibi imgeler, Wright'ın bu gazete haberlerini doğrudan aldığı ve Robert Nixon davasını konu alan *The Chicago Tribune* gazetesindeki imgeleri hatırlatır: Bu gazetede Nixon da "tıpkı bir maymun gibi," "dev maymun," "hayvan," "vahşî zenci" gibi stereotipik imgelerle betimlenir. Bütün bu imgeler gerçekte siyahlar "vahşî hayvan," beyaz kadınlara cinsel tehdit oluşturan "mütecaviz," ilkel ve yasadışı davranan "suçlu" ve kafası hiç çalışmayan "moron"[36] şeklinde tanımlayan ırkçı görüşleri dile getirir. Bu anlamda tüm siyahları bir **tür** olarak anlatan bütün bu imgeler kültürel bir tasarımı oluşturur.

Irkçılarca insanlık-dışı bir yaratık olarak görülen Bigger'ın bu imgesi, onun Jan ve Max'e olan tutumlarıyla gerçekliğini yitirir. Bigger'ın Jan'i tüm diğer beyazların bir temsilcisi olarak görmesi, Jan'in cinayet gecesi Mary'le birlikte Bigger da yarattıkları utanç ve suçluluk duygusunu anlamasıyla yok olur--"Bir bakıma da gerçek suçlu benim..." (s. 312). Bu, Bigger'da derin duygular uyandırır: "Boyunu aşan o yüksek ve beyaz nefret dağından bir kaya parçası kopmuş ve aşağılara yuvarlanarak ayaklarının dibinde durmuştu. Sözcük, canlı bir ete dönüştü. Yaşamında ilk kez bir beyaz onun için bir insan halini alıyordu....Sanki biri gözlerini ameliyat etmiş ya da bir başkası, şu beyaz adamın yüzündeki biçimsiz maskeyi çekip almış gibi, Jan'i bambaşka bir gözle görüyordu şimdi." (s. 314) Bigger'ın beyazlar gibi

bu insan olarak davranıldığından, stereotipik imgesini aşma yeteneği, kendisini **görmeme** aczine düşen beyaz dünya ile iletişim kurma ihtiyacına dönüşür. Yaşamla ilgili her türlü dinsel felsefeyi de reddetmiştir, çünkü beyazların gözünde insanların dünyasının bir parçası olmadığını bilir: "Onu öldürmek isteyenlerin gözünde insan değildi ve yaratılış gerçeğinin içine alınmamıştı. İşte bu yüzden öldürmüştü. Yaşamak için kendine yeni bir dünya yaratmıştı, bu yüzden de ölecekti." (s. 309) İmanının olmamasından çok bizzat Hıristiyanların kendileri tarafından Hıristiyan inancı doğrultusunda algılanan evrenin dışına itildiğinden dolayı, siyah rahip Hammond'ın söylediklerine karşı çıkar. Cezaevinde, efendisine kölelik etmeyi benimsermişçesine Bigger için Dalton'lara yalvararak sebep oldukları "nefret, utanç ve çaresizliği duymak istemediği için" (s. 323) kendisini ziyaret eden aile ve arkadaşlarına karşı bu kadar sert davranmıştı. Annesinin Dalton'lara yakardığı an, Bigger'ın sert görünüşünün ardındaki savunma mekanizması yerle bir olur: "Bigger utançtan taşlaşmıştı sanki. Kendisine ait bir konuya saygısızlık edildiğini, ona saldırıldığını düşünüyordu." (s. 327) Gerçekte ailesi onları bu koşullara iten beyazlara yalvarma edimi ile bilinçsizce beyazların siyahlara olan tutumu ile özdeşleşmektedirler. Çünkü her iki taraf da Bigger'ı "zavallı bir kurban" durumuna sokmaktadır. Mary'yi öldürmesine neden olan şiddetin kökünde de aynı utanç, nefret ve çaresizlikti. Şu anki çaresizliği ise farklıydı: Bu cinayetleri "işlemeden önce duyduklarını hiç kimse bilemeyecekti." (s. 334) Şiddete başvurması, onun kimliğini ezen beyaz tanım çerçevesine bir tepkidir. Beyazların üzerinde durdukları ve kınadıkları nokta onun yaptığı hareketlerdir, ama anlatıcı, Bigger'ın cinayet işlemesini teşvik eden ırkçı düşünce sürecini betimler: "Bigger, Jan'in kendi elini tuttuğu sırada neler duyduğunu, Mary'nin 'zenciler nasıl yaşarlar,' diye sorduğu zaman kendisini ne duruma düşürdüğünü, Dalton'ların evinde kaldığı bir gün ve gece boyunca içini kaplayan müthiş heyecanı, her şeyi, her şeyi anlatmak istiyor, ama bunları anlatacak söz bulamıyordu." (s. 335) Beyazların kanunlarına karşı çıkan bir hareketi yapması, "mutlu zenci" stereotipini de geçersiz kılmaktadır. Bigger, siyahların köle olmayı istediklerinden, durumlarından memnun oldukları köle çiftliği mitini tersine

çevirmiştir. Mr. Dalton'ın büyük çiftlik mitini yeniden canlandıran bir davranış olan "zenci çocuklarını, özellikle de yoksul ve öğrenim görmemiş, felakete uğramış, sakat zenci çocuklarını Dalton ailesinin sürücü olarak tutmasının" (s. 352) köle sahibi toplumun simgesi olan evinde "mutlu zenciler" yaşatmakla bir olduğu görülür. Dava sırasında avukat Boris Max, Mr. Dalton'ın siyahlara bağış yaptığı halde, onlara, köle barakalarını hatırlatan siyah mahallesinde ev kiralaması--"...zencilerin bir arada yaşamaktan mutlu olduklarını sanıyorum." (s. 354)--çifte standarta dayalı yapay bir hayırseverlik anlayışını gözler önüne serer. Mr. Dalton'ın bu ikiyüzlülüğü, siyahlar gözden ve gönülden ırak tutulduğu müddetçe ırk sorunuyla ilgili bir suçluluk ve sorumluluk duymak zorunda kalmayan ırkçı beyaz davranışın tipik bir örneğidir. Max'ın da ileri sürdüğü gibi kendi suçunu göğüslemek zorunda kalabileceği her durumu gizlemeyi başaran beyazların bu davranışları sonucunda siyahlar için suç işlemekten başka bir yol kalmamaktadır: "Ama bir emlâkçı olan Mr. Dalton'a da: 'Zencilere Zenci Mahallesi'nin dışında ev kiralamayı yadsıyorsunuz. Bigger Thomas'ın o ormandan çıkmasına izin vermediniz. Kızınızı öldüren adamı kızınıza bir yabancı, kızınızı da o adama bir yabancı olarak yetiştirdiniz,' diyorum." (s. 425) Bu bağlamda Max, Dalton'ların sadece siyahların koşullarına değil, kendilerine karşı da kör olduğunu gösterir, çünkü onlar "siyahları sıradan işlerde çalıştırmak için işe alarak onların yaşamlarının niteliğini düzelttiklerine"[37] inanırlar. Max'ın Bigger'ı savunmasının temelinde yatan olgu açıktır: Bigger kendisine sunulan ırkçılık, yoksulluk ve zulmün tanımladığı bir çevrenin şaşılmayacak kadar doğal bir ürünü olup, insan olduğunu reddeden bir sistemle savaştığı için suç işlemek zorunda kalmıştır.[38] Amerikan Düşü'nün olumsuz biçimi olan suç unsuru, Bigger'ın elde edebileceği tek başarıdır. Burada Wright, Max aracılığıyla Amerikan Düşü'ne bu kadar yakın olup da onu elde edememenin yarattığı "kapana kısılma" duygusunu sorgulamaktadır.

Beyaz güç yapısı bütün beyazları da kör etmiştir, bu da "önyargı, yabancılaşma, zulüm ve yalnızlığın, insanın açıkça 'görmesi' ve 'görülmesi'ne olan etkiyi"[39] göstermektedir. Romanda fiziksel bakımdan tek kör karakter olan Mrs. Dalton, Bigger'a sanki bir veriy-

miş gibi davranır; Peggy, Bigger'ın Mary'yi öldürebileceğine ihtimal bile vermez; Mr. Dalton, Bigger'ın beyazlar kadar aklı olabileceğini kabullenemez: "Bigger, bu işte suç ortağının kim olduğunu söylememekle aptallık ediyorsun." (s. 319); Britten ve polis Jan'in katil olduğuna hemen inanırlar. Dolaylı olarak Bigger'ın koşullarından sorumlu olsalar bile, Jan ve Mary Bigger'ın suçunu hazırlayacak koşulların bilincinde gibidirler. İyi niyetli oldukları halde, Bigger'ı birey olarak anlamamaktadırlar. Jan mahkemede söylediklerinde haklıdır: "Siz yalnızca bir ırk ve bir siyasal partiyi mahkum etmeye uğraşıyorsunuz, o kadar." (s. 348) Ama Jan'in bu savı, daha önce Mary'ye siyahların parti için gerekli olduğunu söylemesiyle kıyaslanınca samimiyetinden kuşku duyulmaktadır. Aslında dava boyunca Jan ile Max bilinçsizce de olsa ırkçıların komünistlere vatan hainleri olarak gösteren bir stereotipi yıkmak amacıyla Bigger'ı bir araç olarak kullanmaktadırlar: "Böylece roman boyunca körlük, bireyler hakkında ırka bağlı olarak genelleme yapma eğilimi ile anlayış eksikliği için bir eğretileme niteliğindedir."[40]

Max, Mary'nin Bigger'a yapay bir kibarlıkla yaklaştığını göremez ve beyazların, siyahlarla Kızıllar'dan eşit olarak nefret ettiğini düşünür: Bigger'ın cevabı ise daha gerçekçidir: "Ama zencilere karşı, sendikalara ve bütün ötekilere duyduklarından daha büyük bir nefret duyuyorlar..." (s. 376) Max, beyazların siyahları bir ırk kapanına kıstırmaksızın Bigger'ı nasıl böyle bir cinayete itebileceğini gereği gibi kavramamaktadır. Mary'nin Bigger'a arabada davranışını "kibar" olarak niteleyen Max'e karşın, Bigger bu davranışı lütufkârlık olarak yorumlar: "Öyle davranışları, öyle konuşmaları vardı ki, ondan nefret etmeme neden oldu. Kendimi köpek gibi görmeme yol açtı." (s. 378) Bu konuşma sırasında, Max, beyazların "siyah mütecaviz" mitinin siyahlar tarafından içselleştirilmesi sonucunda, beyaz mitin siyahlar için söyledikleriyle siyahların kendileri hakkında hissettikleri arasındaki ayrımı gözetememektedir. Max'ın, Mary'ye tecavüz etme konusunda neler hissettiği sorusuna Bigger, "Ben zenciyim. Zencilerin bu işi sık sık yaptıkları söyleniyor zaten. Onun için de yapmışım ya da yapmamışım, ne fark eder ki?" (s. 378) Bigger'ın, beyazların dünyasına şiddetle verdiği karşılığı vermesine yol açan psikolojik evreleri Max'a

anlatmaya çalışır: "Mr. Max, bir insan hiç durmadan, şunu yapabilirsin, bunu yapamazsın; şeklinde bir yerlerden emir alırsa, sonunda bundan bıkar....Üstelik sürekli olarak işinizden ne zaman kovulacağınızı düşünür, bunun korkusuyla yaşarsınız. Bir süre sonra da o hale gelirsiniz ki artık hiç bir şey umut edemezsiniz. Yalnızca durmadan başkalarının hesabına hareket eder, onların isteklerini yerine getirirsiniz. Artık bir insan, bir erkek değilsinizdir." (s. 382) Max bu süreci kendisi yaşamadığından, Bigger'ı bir birey olarak derinliğine kavrayamazsa da mahkemeyde bir insanı stereotiplerin içine yani yapay imgeler kapanına sıkıştırmanın Bigger gibi siyahların suça yönelmesinin temel nedeni olduğunu açıklar: "Yalnızca bildiği ve zorlandığı biçimde yaşıyordu. O iki kadının ölümüyle sonuçlanan eylemler, soluk almak ya da göz kırpmak kadar elde olmayan, kaçınılmaz davranışlardır. Bu yaratılıştan doğan davranışlardır." (s. 430)

Max, Bigger'ın cinayetinin soyut açıklamalarını yapabilir, ama Jan gibi o da Bigger'ı Kapitalist sistemce ezilen bir tür olarak görmenin ötesine geçemez. Tıpkı bir anlam arayışı içinde olan Bigger gibi Max Bigger'ı "Simgesel Ezilen Zenci"[41] olarak görür. Beyaz güç ilişkisinin siyahların birbirleriyle ilişkilerine etkisini, Bigger'ın diğer siyahlarla sağlıksız ilişkisi olarak görür: "Amerika'nın bu çocuğa karşı genel tutumu, onun kendi ırkına olan hareketlerini düzenlemişti nasılsa." (s. 431) Bigger, kaderinin beyaz üstünlüğe dayalı ideolojinin kontrolünde olduğunu bilir. En azından kendisini dinlediği ve cinayetin temelindeki geçerli tepkiyi savunduğundan, Max'e derin şükranını sözelleştiremez; "İnsanların dünyasının dışında yaşamıştı. Haberleşme biçimleri, simge ve işaretlerinden yoksun bırakılmıştı." (s. 453) Katil olmasına sebep olan beyazlara karşı duyduklarını artık sözelleştirmesi olanaklıdır: "Ama, gerçekten hiç kimseye zarar vermek istememiştim....çevremi sıkı sıkı kuşatmışlardı, bana soluk alacak yer bile bırakmamışlardı." (s. 455) Beyaz adamda bir hareket özgürlüğü ve vakar duygusunu geciktiren beyaz Amerikan başarı miti, Bigger tarafından ters yüz edilerek yeniden yaratılmıştır. Cinayet, başarının olumsuz biçimidir, ama bu onun için bir yaratma edimi olduğundan, özgürlük uğruna sahip olabileceği tek başarı mitidir: "Öldürmek istemedim. Ama öldürdüğüm için insan oldum." (s. 459)

İronik bakımdan, Max beyazların, siyahların durumuna kör olmasının anlam sorununu yarattığını kavrayamaz. Burada anlam "iletilerin yorumlanmasına"[42] gönderme yapar. Yorum, bir görme biçemini gerektirir, çünkü yaşantının gerçeğini paylaşmak için mevcut durumu onunla anladığı ve baktığı bir tanım çerçevesini gerektirir. Asante bunu şöyle açıklar: "...anlamı paylaşmak, iletişimsel anlayışın temel önkoşuludur....İmgeleri paylaşmak mantıklı, değerli ve olumludur; yine de imge-baskısı diğer sömürgeci fetihler gibi alçakça, baskıcı ve olumsuzdur."[43] Bigger'ın durumuna gelince, Bigger'ın anlamı, hiç bir zaman beyazlarca paylaşılmamış ve böylece iki taraf arasında "iletişimsel bir anlayış" olmamıştır. Dolayısıyla, Bigger için stereotipleme "uygarlık, entellektüel özgürlük ve sosyal eşitliğe tek yol açan efendi ile aynı dili konuşma"[44] demektir.

Romanın başında stereotipik imgelerin kurbanı olan Bigger, şimdi imgeleri ve anlamı kontrol etmede "ruhla dolu bir yaşamın katılımcısıdır."[45] Kendi imgesini kontrol edebilir ve o imgenin anlamını da kendisi adına yorumlar. Siyah stereotipleri, yani beyazların güçlü silâhını onlara karşı çevirmeyi başarmış ve beyazların silâhını onlara karşı kullanmıştır. Eğer zalimi aynı imgeler gücüyle ezerse, ezen kadar güçlü olacağını yaşantıyla keşfetmiştir. Bigger, siyahların beyaz tanım çerçevesi içinde kalarak kendilerine tanımlama gücünden yoksun bırakılmalarına karşı çıkar. Beyaz tanım çerçevesinin dışında hareket ederek beyazları yenmeyi amaçlar. Bir yandan, kafese kapatılması gereken vahşî hayvan stereotipiyle belirlenen rolünü oynayan, bir yandan da bu imgeye uymayan bir biçimde aklını kullanarak romanın başındaki farenin tersine fiziksel ve zihinsel olarak beyaz tanım çerçevesine saldırır. Yine de beyazlar "Bigger'ı *Vatan Evlâdı*'nı başlatan umarsız fare epizodunun koşullarına yerleştirirler,"[46] çünkü beyaz tanım çerçevesini uygulayan polis tarafından kapana kıstırılır. Beyaz nitelendirici grubun Bigger'da Diğeri imgesini biçimlendirmesinden dolayı, Bigger beyazların imgebaskıcılığının kurallarına göre cezalandırılmıştır, çünkü tanım çerçevesi kimin elindeyse ezen rolünü o üstlenecektir. Bigger, basının gözünde canavar; Jan ve Max'e göre bir kurban; annesi ile rahibe göre Tanrıtanımaz; Mary, Peggy ve Dalton'lara göre bir işçi; beyaz topluma

göre mutlu değil de "mutsuz zenci" stereotipleriyle suça itildiği halde, yine de ölüm cezasına çarptırılır. Bu noktada Wright bizi, başkaları tarafından idare edilerek yaşamanın ne anlama geldiğini sormaya zorlar.[47]

İmge-baskısı, bu imgeler çerçevesinde kendisine hazırlanan rolü sabitleştirir. Yine de Bigger'ın cinayetteki bireysel sorumluluğunu kabul etmesi onu, en azından okurun gözünde bir stereotip olmaktan çıkarır ve roman da ırkçı baskının siyahların zihninde çok az etki bıraktığını ileri süren beyaz yanılsamayı yerle bir eder. James Baldwin'e göre, eğer siyah birey "bizim onun için ürettiğimiz sosyolojik ve duygusal imgeyi yıkarsa paniğe kapılır ve kendimizi aldatılmış hissederiz."[48] Beyaz okurlarda uyandırılan aldatılmışlık duygusu daha da ileriye gider, çünkü en son sahnede Bigger benlik-imgesinin ve onun anlamını tam anlamıyla kontrol etmektedir. Mary'yi öldürmek ve onu bir stereotip olarak görmekle beyazlarla arasındaki temel güç ilişkisini değiştirmiştir. Kendi imgesinin stereotipik tanımının tam tersine, "kötü zenci" olmaktan ötürü "mutlu bir zencidir" çünkü bunu bilinçli bir biçimde istemiş ve başarmıştır. İradesiyle bir beyazı kurban etmekten gurur duymuş ve bu süreç içerisinde, "Bigger daima dünyaya yabancı kaldığından, [beyazlar] bu dünyayı, beyazları stereotiplere indirgeyen bir siyah adamın gözleriyle görmek zorunda kalmışlardır."[49] Dolayısıyla, cinayeti rasyonelleştirme konusunda entellektüel yeteneğini kanıtlayarak beyazların siyah imge üzerindeki denetimini sarsmış ve tehdit etmiştir. Siyah kimliğinin dinamiğine dayanarak beyazların imge-üretimini belirleyip yokederek, ezen rolünü üstlenmiştir. Bedelini yaşamıyla ödemek zorunda kalsa bile, beyaz imgeyi Diğeri olarak belirlemiş ve böyle yapmakla da merkez ve çevre mantığını kişisel bakımdan yeniden tanımlayarak ezen kesimin tanım çerçevesindeki marjinal rolünü aşmıştır.

NOTLAR

1 Michel Fabre, *The Unfinished Quest of Richard Wright*, Çev. Isabel Barzun (1973; Chicago: University of Chicago Press, 1993), s. 171.

2 Nina Kressner Cobb, "Richard Wright: Individualism Reconsidered," *CLA Journal*, Vol. XXI, No. 3 (March 1978), s. 339.

3 Irving Howe, "Black Boys and Native Sons," Ed. Yoshinobu Hakutani, *Critical Essays on Richard Wright* (Boston, Massachusetts: G.K.Hall and Co., 1982), s. 41.

4 James Baldwin, "Many Thousands Gone," *Notes of a Native Son* (1955; New York: Bantam Books, Inc. 1979), s. 23.

5 Ralph Ellison, "Richard Wright's Blues," *Shadow and Act*, s. 77.

6 Kalu Ogbaa, "Protest and the Individual Talents of Three Black Novelists," *CLA Journal*, Vol. XXXV, No. 2 (December 1991), s. 163.

7 Richard Wright, "How 'Bigger' Was Born," *Native Son* (1940; New York: Harper and Row, 1966), s. xxvii.

8 Wright, "How 'Bigger' Was Born," s. xi.

9 Wright, "How 'Bigger' Was Born," s. xxviii.

10 Keneth Kinnamon, "*Native Son*: The Personal, Social and Political Background," *Critical Essays on Richard Wright*, s. 122.

11 Fabre, s. 169.

12 Phyllis R. Klotman, "Moral Distancing as a Rhetorical Technique in *Native Son*: A Note on 'Fate,'" *CLA Journal*, Vol. XVIII, No. 2 (December 1974), s. 285.

13 Edward Margolies, "Native Son and Three Kinds of Revolution," Ed. Harold Bloom, *Bigger Thomas* (New York: Chelsea House, 1990), s. 43.

14 Wright, "How 'Bigger' Was Born," s. xxxiv.

15 Pieterse, ss. 23, 132.

16 Fabre, s. 556.

17 Fabre, s. 175.

18 Darwin T.Turner, "*The Outsider*: Revision of an Idea," *CLA Journal*, Vol. XII, No. 4 (June 1969), s. 313.

19 Bu bilgiyi, 1990'da vefat eden ünlü siyah eleştirmen ve değerli hocam Prof. Dr. Darwin T.Turner, Iowa Üniversitesi, Amerikan Kültür ve Yazını Bölümünde 1985 yılında aldığım bir doktora dersinde bizzat kendisi vermiştir.

20 Fabre, ss. 182-183.

21 Richard Wright, *Vatan Evlâdı*, Çev. Leyla Ragıp (Istanbul: E Yayınları, 1975), s. 18. Bundan sonraki bütün alıntılar aynı eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir.

22 Fabre, s. 181.

23 Kinnamon, s. 125.

24 Fabre, s. 181.

25 Margolies, s. 53.

26 Joyce Ann Joyce, *Richard Wright's Art of Tragedy* (1986; Iowa City: University of Iowa Press, 1987), s. 87.

27 George E. Kent, "Blackness and the Adventure of Western Culture," Ed. Harold Bloom, *Richard Wright* (New York: Chelsea House, 1987), s. 35.

28 Joyce, s. 42.

29 Kent, s. 34.

30 Laura E.Tanner, "The Narrative Presence in *Native Son*," *Bigger Thomas*, s. 128.

31 Margolies, s. 46.

32 Keneth Kinnamon, "Native Son," *Bigger Thomas*, s. 63.

33 Houston A.Baker, Jr., "Racial Wisdom and Richard Wright's *Native Son*," *Critical Essays on Richard Wright*, s. 73.

34 Turner, s. 313.

35 Priscilla R.Ramsey, "Blind Eyes, Blind Quests in Richard Wright's *Native Son*," *CLA Journal*, Vol. XXIV, No. 1 (September 1980), s. 54.

36 Charles Leavelle, "Brick Slayer is Likened to Jungle Beast: Ferocity is Reflected in Nixon's Features," *Chicago Sunday Tribune*, Sec. 1 (June 5, 1938), s. 6.

37 Joyce, s. 87.

38 Cobb, ss. 346-347.

39 James Nagel, "Images of 'Vision' in *Native Son*," *Critical Essays on Richard Wright*, s. 151.

40 Nagel, s. 152.

41 Charles De Arman, "Bigger Thomas: T e Symbolic Negro and the Discrete Human Entity," *Bigger Thomas*, s. 87.

42 Michael L. Hecht, Peter A.Anderson, and Sidney A.Ribeau, "The Cultural Dimensions of Nonverbal Communication," *Handbook of International &*

Intercultural Communication, s. 165.

43 Asante, "The Ideological Significance of Afrocentricity in Intercultural Communication," ss. 5-6.

44 Henry Louis Gates, Jr., *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*, s. 73.

45 Michael G. Cooke, "The Beginnings of Self-Realization," *Richard Wright*, s. 171.

46 George E. Kent, "Blackness and the Adventure of Western Culture," s. 35.

47 Johnson, *Being and Race*, s. 13.

48 James Baldwin, "Many Thousands Gone," *Notes of a Native Son* (1955; New York: Bantam Books, Inc., 1979), s. 19.

49 Fabre, s. 183.

BÖLÜM 3

RALPH ELLISON, *INVISIBLE MAN* (1952)

Ralph (Waldo) Ellison (1914-1994) 1933 yılında müzisyen olmak için girdiği Tuskegee Enst''üsü'nde okurken T.S.Eliot'ın *Çorak Ülke* (*The Waste Land*) yapıtının yanısıra okuduğu yazınsal eserlerden çok etkilenerek, edebiyat uğruna müziği ve okulu bırakır. 1936'da New York'ta tanıştığı Richard Wright ona Conrad ile Dostoyevski'yi tanıtır. Daha sonra Wright, İspanyol vatanseverleri yararına para toplamak için verilen bir partide Ellison'ı André Malraux ile tanıştırır.[1] Kaderin garip bir cilvesi olarak 1970 yılında Fransa Kültür Bakanı olan André Malraux tarafından kendisine "Chevalier de L'Ordre des Artes et Lettres" nişanı verilecektir.[2] Başta Malraux olmak üzere, Melville ve Faulkner'dan etkilenen Ellison, Dostoyevski'nin *Notes From Underground* eserinden etkilenerek sonunda yeraltındaki bir deliğe sığınan siyah gencin geçirdiği olgunlaşma evrelerini anlatır. İlk bölümü aynı başlık altında *Horizon* dergisinde bir öykü olarak yayınlandıktan sonra genişleterek yazdığı *Invisible Man* (*Görülmeyen Adam*, 1952) romanında Ellison, tıpkı Dostoyevski'nin romanındaki gibi "gerçeğin doğasını, ve topluma karşı sorumluluğun anlamını sorgular ve insanın olanaklarının sınırlarını araştırır."[3] *Görülmeyen Adam* pek çok yazın geleneğini ve üslubu birleştiren nadir eserlerdendir. Amerikan *bildungsromanı* olarak görülen *Görülmeyen Adam*'da bilgisizlikten olgunluğa geçiş pikaresk roman özelliğini de taşır: Rönesans İspanya'sında dinsel niteliğini yitiren pikaresk roman, burada kişisel özgürlüğe giden bir pikaresk yolculuk olur. Ellison, daima ezilen *Güneyli Zenci*'nin burjuva yaşamının gerektirdiği özgürlüğe

kavuşmakta gecikmesinden dolayı bu yolculuk motifini kullanır.[4] Gerçeküstücü (Surrealist) unsurları da içeren bu romanda, varoluşçu anlayış ağır basar. Jean Paul Sartre *Existentialism and Human Emotions* eserinde, "varoluşçuluğun ilk adımı her insanın ne olduğunun farkına varmasını ve kendi varlığının tüm sorumluluğunu onun taşımasını sağlamaktır."[5] der. Ellison, başkalarından çok Malraux'nun varoluşçu felsefesinden etkilenmiş olsa da romanda Görülmeyen Adam'ın serüveni, bu mantığı doğrular. Roman yayınlanır yayınlanmaz yapılan bir röportajda romanının neden gerçeküstücü olduğu konusunda Ellison şunları söyler: "'Sizinle aynı fikirdeyim; yine de gerçeküstücülüğü, imgelerin çarpıtılmasını, yoğunluğu deneysel bir teknik olarak seçen ben değilim, çünkü gerçeğin kendisi aslında gerçeküstücüdür.'"[6] Gerçeğin bu biçimde tanımlanması, romanın ana temasını oluşturan "algılamanın doğasını"[7] da karmaşık kılar. Romandaki en baskın imge "görme"dir, yani beyaz Amerikalıların siyah Amerikalıları **görmeyi** reddetmesi ya da becerememesidir. Görüş iki taraflıdır: Kişi hem görmeli hem de görülmelidir.[8] İşte Görülmeyen Adam'ın roman boyunca öğrenmesi gereken yaşam dersi de budur. Görmeyi öğrenen kişi kendisini de görmeyi bilmek ve kendisini tanımak zorundadır. Ellison'a göre Amerikan toplumunun temel sorunu kimlik sorunudur. Siyah Amerikan bireyinin kimlik sorunu da bu çerçevede ele alınmalıdır, çünkü "Siyahlara karşı kullanılan stereotipler sayesinde beyazların üstünlük miti canlı tutulmuştur."[9] Ellison, *Görülmeyen Adam* romanının önemini "onun deneysel tutumuna ve 19. yüzyıl yazınımızın en iyi örneklerini niteleyen demokrasi için kişisel ve ahlâkî sorumluluk duygusuna dönme çabası"[10] olarak vurgular. *Görülmeyen Adam* siyah bir gencin Güney'den Kuzey'e, öğrencilikten işe ve liderliğe yükselme gibi çeşitli yaşantılar geçirirken, kendisine yüklenen stereotiplerin oluşturduğu yapay kimliklerden kurtulma çabasını göstererek kendi bireysel kimliğini arayış sürecini aktarır. Bütün bu pikaresk, varoluşçu ve gerçeküstücü yazın geleneklerinin çerçevesinde romanda çeşitli üslupların ve tekniklerin kullanıldığını görürüz: Ellison'ın söylediği gibi Güney'de geçen ve Tuskegee yöneticilerinin konuşmalarını konu alan bölümlerde bir

Güneyli üslubu ve mantığı hâkimdir; Kuzey'de geçen bölümlerde ise Kuzey, Görülmeyen Adam için anlaşılması güç yepyeni bir çevre olduğundan, anlatım ı bir üslup kullanılır; romanın son bölümlerinde Kardeşlik (Brotherhood) örgütünün inandığı ilkelerin içyüzü gerçeküstücü bir üslupla verilir.[11] Tavşan Kardeş (Brer Rabbit) ile Ayı Jack (Jack the Bear) gibi halk öykülerinden derlenmiş karakterlerin ve siyahlara özgü deyişlerin yanısıra siyah kültürünün en önemli ifade biçimi olan caz ve blues Ellison'ın yazın estetiğini oluşturur. Kendisinin de ifade ettiği gibi cazın özünde sanatçı (birey) ile grup arasında denge vardır: "Gerçek caz, grubun içinde ve ona karşı bireyselliği ortaya koyma sanatıdır."[12] Protesto yazınına önem verdiği için Richard Wright'a karşı çıkan James Baldwin gibi Ellison da propaganda romanının siyahı, beyazların ırkçı görüşünü doğrular bir kurban imgesiyle verdiğini söyler, çünkü koşullar insanın kendisinden fazla vurgulanmaktadır. Oysa ki blues şarkıcısı gibi Ellison da siyahın tüm insanî özellikleriyle bir bütün olarak algılanmasına çabalamaktadır. Bu nedenle, tıpkı cazın değişen ezgileri gibi *Görülmeyen Adam* romanı da her an değişen ve buna bağlı olarak süreksizlik gösteren Amerikan yaşamını betimler.[13] Bu süreksizlik bir de siyah kimliğini stereotipler altında ezen ırkçı anlayışla birleşince, siyah insan için en önemli şey bir geçmişi olmasıdır. Romanda Görülmeyen Adam'ın yaşamındaki üç t :mel evre, okul yılları (eğitim), fabrikada işçilik yapması (iş yaşamı) ve Kardeşlik örgütünde çalışması (siyasal etkinlik)'dır. Her evre ise genel anlamıyla siyah Amerikan sosyal tarihindeki bir evreye denk düşer. Siyahların gittiği üniversite "Yeniden Yapılanma Dönemi" (Reconstruction Era)'ni konu alır. Beyazların beklentilerine boyun eğdiği için verilen bursla bu üniversiteye devam etmesi özgürlük döneminin (Emancipation Era) ironilerini yansıtır. Güney'den Kuzey'e gitmesi 1910 yılından itibaren başlayan siyahların Büyük Göçü'nü (Great Migration) gerçekleştirir. New York'ta iş araması, fabrika işçiliği, sendikacılık, elektroşok terapisi 1920'lerde özgürlüğe atılan olumlu adımları çağrıştırır. Kardeşlik örgütündeki lider olma görevi ise 1930'lardaki Büyük Bunalım (Great Depression) Çağı'nı ve o dönemin Komünist eğilimlerini yansıtır. Roman 1943

yılındaki dehşet dolu Harlem Ayaklanması ile biter.[14] Bu tarihsel gelişim sürecinde Görülmeyen Adam'ın karşılaştığı güçlüklerin temelinde ise gerçeği kendi değer yargılarına dayalı bir bakış açısını kendisine kazandıracak biçimde, yaşantılarından öğrenerek kimliğini bağımsız olarak geliştirmesi için gerekli koşulları ve kimliğini arayış sürecini yaşaması yatar. Ölmeden iki sene önce yapılan bir panelde Ellison, bu güçlüğü şöyle açıklar: Görülmeyen Adam'ın "sorununun bir bölümü *kendisine* karşı görülmez olması, yani kendi karmaşıklığını kavrayamaması ve günümüzde bizim *Amerikan* karmaşıklığımızı tam anlamıyla kavrayamayan pek çok kişi olduğunu sanırım, çünkü hâlâ beyaz ve siyah ayrımına göre düşünmeye devam ediyoruz."[15] Beyazların siyahlar adına onları tanımlamaları sonucunda yapay ve insanlıkdışı imgeler üretmeleri sonucunda, tüm roman boyunca kendi özyaşamöyküsünü yazan, anlatan ve kendi insanî gerçeğini yaşayan bir başkişi olarak, bu anlatıcı konumuna gelme sürecini bize dil aracılığıyla sunmaya çalışan Görülmeyen Adam, Amerikan demokrasisini yerleştirmek için gerekli sorumluluk duygusuna sahip olma mücadelesini verir. Kendi imgesini üretme sürecini verirken, Görülmeyen Adam bize stereotipler aracılığıyla olumsuz bir imgenin gücüyle ezilmenin durdurulmasının, derin bir sorumluluk duygusunun gerekliliğini anlatır.

Romanın başında "öndeyiş" (Prologue) bölümünün ilk cümlesi olan "Görülmeyen bir insanım ben."[16] ile anlatıcı/başkişi ile tanışırız. Hem insan hem de görülmez olma karşıtlığı ile karşımıza çıkan bu kişinin görülmezlik kinayesi (trope) "ırkçı Amerikan toplumunun bir eleştirisi olarak işlerlik kazanır."[17] Rinehart ve Ras gibi karakterlere de gönderme yapan bu bölümde, köle kadın için özgürlük sevgisinin her sevginin ötesinde olması romanın ana teması özgürlük kavramının önemini vurgular. Büyükbabasının ölüm döşeğinde verdiği öğüdünün-"'Onları evet'lerle yen, sırıtışlarla kuyularını kaz, ölüme ve yıkıma kadar uyuş onlarla, kusuncaya ya da patlayıncaya kadar seni yutmalarına ses çıkarma.'" (s. 22)--hep bir türlü anlayamadığı bir öğüttür. Roman boyunca bunu doğru anladığını sanacak ama hep yanlış anlamasının kurbanı olacaktır. Lise mezuniyet gecesinde veda

konuşmasını yapan son sınıf birincisi ve bir köle torunu olan Görülmeyen Adam, konuşmasını yapmadan önce kentin ileri gelenlerinden oluşan beyaz izleyicilerin eğlenmesi için siyahların kullanıldığı iki aşamalı bir yarışmaya katılır. Birincisi çırılçıplak bir beyaz kızın eller üzerinde geçirilmesini izledikten sonra, tıpkı siyah olduğu için dokunması yasak olan ve cinsel sömürü nesnesi olan o beyaz kızın dans etmesi gibi ırkçı sömürünün nesnesi olan Görülmeyen Adam da ringde gözleri bağlı olarak döğüşmek zorundadır. Herkesin kan revan içinde kaldığı bu dövüşte bir an göz bandının kaymasıyla dövüşçünün yerini bulanık da olsa görmesinin sayesinde dövüşü kazanır: "...şimdi gözlerim kısmen açık olduğu için o kadar korku duymuyordum." (s. 29) İkincisi ise üzerinde paralar olan bir halıdan mümkün olduğu kadar çok para toplamaktır. Görülmeyen Adam'a "**Sambo**" (s. 26) denmesinin de gösterdiği gibi kimsenin bu paraları alamaması--"Halı elektrikliydi." (s. 33)--siyahların hiç bir zaman Amerikan Düşü'ne kavuşamayacaklarını göstermesi bakımından simgeseldir. Bu dövüş ve yarışma epizodları, siyah insan kimliğinin zorla elde edilme mücadelesidir. Burada siyahlar, beyaz izleyici kitlesi için sanki göz bantlarıyla çevrili bir kafese tıkılmış hayvanlarmışçasına eğlendiricidir. Aynı şekilde, paraları elde etme mücadelesi Avrupa-odaklı bir gerçeğin bir parçası olmak için ölümsüz bir mücadeleyi güçlendirir, ama beyaz güç yapısı çoktan onların Amerikan Düşü'ne hiç bir zaman erişemeyeceğini garantilemiştir. Aslında, bilinçsizce de olsa siyahları insanlıkdışı hale getiren Avrupa-odaklı başarı mitini belirleyen beyaz imgeyi elde etmeye çalışırlar. Görülmeyen Adam, bunu izleyen beyazların dinlemediği ama Booker T.Washington'ın 1895 yılında Atlanta'da yaptığı (Atlanta Exposition Address)[18] konuşmasını andıran sözcüklerle yüklü--"Kovanızı olduğunuz yerde suya bırakın." (s. 36)--konuşma yapar. Siyahların, beyazların beklentilerine uygun işleri yapmaları ve beyazlarla rekabet etmemeleri, dolayısıyla ırk çatışması yaşanmaması için bu çözümü bu sözcüklerle ifade eden ve diğer siyah liderlerce "uzlaşmacı" (accommodationist) olarak eleştirilen Washington'ın beyaz üstünlüğüne boyun eğici bu konuşmasının özünü veren Görülmeyen Adam, beyazların siyahlardan

beklediği rolü üstleneceğinin garantisini vermektedir. Oysa ki beyaz üstünlüğünü tehdit eden "toplumsal eşitlik" (s. 37) şeklindeki dil sürçmesi, beyazların birden konuşmayı dinlemesine ve Görülmeyen Adam'a özür diletmesine neden olur. Özür dilemesinin sonucunda burs ile evrak çantası alması, boyun eğmesinin ödülsüz bırakılmayacağını gösterir. Ancak burs, siyahların üniversitesi için verilmiştir, yani Görülmeyen Adam beyazlarla rekabet edemeyeceği bir üniversiteye alınacaktır. Bunun ne anlama geldiğini tam anlayamayan Görülmeyen Adam'ın büyükbabasını gördüğü düş daha sonra anlayacağı bir iletiyi verir. Resmi bir belgede şu sözler yazılıdır: "'Boyuna koşturun, boş bırakmayın bu zenci çocuğunu.'" (s. 39) Görülmeyen Adam bundan sonraki yaşantılarında amaçsızca koşturuldukça önemli işler başarma yanılgısına düşecektir.

"Yerini bilen" bir siyah olduğu için gönderildiği Tuskegee Enstitüsü'nü çağrıştıran bu Güney'deki üniversitenin önündeki gerçek Tuskegee Enstitüsü'ndeki Kolej kurucusunun heykelinin bu romanda simgesel bir niteliği vardır: "Elleri soluk kesici bir pozda ileriye doğru uzanmış, diz çökmüş bir kölenin yüzünde sert, madeni katlar halinde dalgalanan bir peçeyi kaldırıyor; peçe gerçekten kaldırılıyor mu yoksa daha aşağı mı indiriliyor bir türlü karar veremeden öylece şaşkın dinleniyorum heykelin önünde; gözler açılıyor mu yoksa daha da koyu bir karanlığa mı kapanıyor, bilemiyorum." (s. 41) Görülmeyen Adam'ın farkında olmadan değindiği olgu, kendisine burs verenleri anımsatır: Gözlerinin manevî körlüğünün devamı için siyahların daima beyaz toplumun olanakları dışında tutulmaları gerekir. Yani beyazların onayladığı eğitim, siyahların gözlerini karanlık içinde bırakan ve durumlarının bilincine varıp da toplumsal eşitlik uğruna mücadele edemeyecek kadar cahil kalmalarını sağlamaktır. Güney'deki bu üniversitenin rektörü Dr. Bledsoe, Görülmeyen Adam'ı mütevelli heyeti üyesi Mr. Norton'ın şoförlüğünü yapma görevini verir. Ama o, ziyarete gelen bu hayırsever beyaz adamı, herkesçe kötü bir üne sahip olan ve ortakçılık yaparak ailesini geçindiren Jim Trueblood'ın evine götürür. Garip bir yakın ilişki içerisinde bulunduğu kızını kaybetmiş olan Mr. Norton, Jim Trueblood'ın insest (incest) ile kızını hamile

bırakması olayını "kıskançlığa ve öfkeye benzer bir şeyle siyah gözleri parlayarak" (s. 56) dinler, çünkü kendi kızına duyduğu cinsel istek fantazisini gerçekleştirmesi hoşuna gider. Ancak uzun yıllar kızı için duyduğu bastırılmış cinsel sapıklığı ile birden yüzleşmeye daha fazla dayanamaz ve hastalanır. Görülmeyen Adam onu, âcil bir müdahale için ayrımcılığa karşı çıktıklarından dolayı I. Dünya Savaşı gazilerinin kapatıldığı kurum olan Golden Day'e götürür. Mr. Norton'ın hastalığı, şimdiye kadar **görmemeye** koşullandığı Trueblood gibilerinin koşullarını **görmeye** zorlanan bir adamın tipik hastalığıdır. Kendi desteklediği ırkçılığın, sonuçlarını görmediği müddetçe mutlu yaşayan Mr. Norton için bu karşılaşma tam bir darbe olmuştur. Golden Day'deki savaş gazilerinden birisinin Görülmeyen Adam'ı uyarmak için söylediği gerçekten beyaz ırkçıların simgesi durumuna sokulan Mr. Norton için ikinci bir darbe olur. Richard Wright'ın *Vatan Evlâdı* romanındaki Dalton'lar gibi hayırsever görünmeye çalışan Mr. Norton, savaş gazisinin gözünde bir tür olarak tanımlanır--"Thomas Jefferson" (s. 79), yani köle sorumlusu olarak Mr. Norton'ı suçlar: "Görülmeyen biri o, olumsuzluğun insan haline gelmiş yürüyen bir timsali, düşlerinizin eksiksiz bir başarısı, bayım! Makine adam!" (s. 95) Dr. Bledsoe gibi siyahların ezilmesine katkıda bulunan Mr. Norton, teoride siyahların aslında beyazların kaderini belirlediğini söyler: "...sizin halkınız benim kaderimle sıkısıkıya bağlıdır." (s. 95) Bu sözcüklerin gerçekte gönderme yaptığı anlamı, ırkçılığa karşı çıkmanın ağır bedelini ödeyen savaş gazisi yorumlar: "Size göre o, başarı listenizde bir işaret; bir insan değil, sadece bir şey." (s. 96) Beyazların gözünde sadece bir nesne olduğunu göremeyen Görülmeyen Adam, Mr. Norton'ı kampüse geri getirirken Dr. Bledsoe'nun kendini azarlayacağından korktuğundan gözleri yaşarır: "Gözlerime dolan gözyaşlarından önümü göremez oldum..." (s. 100) Bu aynı zamanda onun gerçekleri de göremediğini gösterir. Görülmeyen Adam, siyah stereotipe özgü rolü oynamayı kabul ettiği sürece, imge-üretiminin efendilerinin gözünde daima bir "köle" olduğu gerçeğini kavrayamaz.

Üniversite'ye gelen Homer A.Barbee'nin Booker T.Washington'ı andıran Kurucu hakkındaki konuşmasında Özgürlük döneminden "Sa-

hibin kölenin, kölenin sahibin karşısına dikildiği" (s. 117) bir döner olarak konuşurken, aslında kölelik dönemini olumlu bir şekild aktarır. Görülmeyen Adam'ın daha sonra göreceği gibi aslında Barbe "kördü." (s. 133) Herkese gerçeği göstermek isteyen adamın kendisi gerçeği görmeden anlatmaktadır. Aslında "körler körlere yo göstermektedir."[19] Kendi yaşantısının ardındaki söylem, evrenin **görme** yeteneği olmadığından, Bledsoe'nun beyaz adamı kendi yaptığ zulmün Trueblood gibi bir sonucu ile yüzyüze gelmesine izin vermek gibi en affedilmez suçu işlediği kanısına boyun eğer. Bledsoe'nun ideolojisi, başarısı, beyaz zihinsel yapılandırmaları idare etmeye dayanan bir aldatmacının (trickster) yaşamını sürdürme becerisini gösterir: "...sen işlerin nasıl olduğu ile nasıl olması gerektiği arasındaki farkı bile bilmiyorsun." (s. 140) Beyazların siyahları görmemeye devam etmelerine izin verdiği sürece, özgür hareket edebilir. Daha sonra göreceğimiz Rinehart'ın entellektüel biçimi olan Bledsoe da başarısızlığa mahkumdur, çünkü başarı ve görülmemek birbiriyle çatışan iki zıt kavramdır. Fırsatçılığı, onun sözde özgürlüğü için tek garantidir, ama onun konumlanmasının (positioning) siyasal yönü onu daha derin bir özgürlük duygusuna karşı körleştirir ve güç ile statükonun beyaz versiyonu olan güvence kurbanı yapar: "'Ben, büyük ve karayım ve gerektiğinde, herhangi bir koca kafalı zenci kadar yüksek sesle, 'Evet, efendi' derim ama yine de kral benim burada.'" (s. 140) Bunların anlamını kavrayamayan Görülmeyen Adam, Bledsoe'nun odasından çıkar: "Gözlerim iyi görmüyordu." (s. 144) Oysa Bledsoe beyazların yapılandırdığı gerçeğe uygun şekilde davranmayı bilir ama gerçek bir kişisel özgürlüğü elde etmek için ne yapacağını bilmez. Lise mezuniyet gününden bu yana hep Amerikan başarı düşüyle yaşayan ama her girişimi, beyazların çifte-standardına dayalı göstergeler sistemini gerçekçi bir biçimde görememesinden kaynaklanan başarısızlıklarla sonuçlanan Görülmeyen Adam, sonunda Dr. Bledsoe'nun--"Burası bir kudret örgütüdür, ve bütün dizginleri de ben elimde tutarım." (s. 140)--felsefesinin toplumda başarılı olmak için en geçerli yol olduğunu giderek anlamaya başlar: "Başarı, Amerikan Düşü'nün ifade edilen kurallarıyla değil, insanların ustaca ve

acımasızca idare edilmesiyle elde edilir."[20]

Bledsoe tarafından beyazlara suçluluk duyuracak bir hata yaptığı için okuldan atılan Görülmeyen Adam, Bledsoe'nun verdiği tavsiye mektuplarıyla birlikte New York'a iş aramak için gider: Tren istasyonunda Golden Day'deki savaş gazisi, büyükbabasınınkini andıran bir öğüt verir ona: "Oyunu oyna ama inanma ona--ne yaparsan kendin için yapacaksın....Seni göremezler onlar çünkü senin birşey bildiğini sanmazlar..." (s. 151) Bunların ne anlama geldiğini henüz kavrayamayan Görülmeyen Adam, iş ararken tavsiye mektuplarının aslında onu kötüleyen mektuplar olduğunu Emerson'ın oğlundan öğrenir. Liberty Paints fabrikasında işçilik yapmaya başlar. Görülmeyen Adam'ın Bledsoe tarafından okuldan atıldıktan sonra Kuzey'e gitmesi ve Emerson'ın oğlunun kendisine açıkladığı gibi aslında kendisini kötüleyen sözde tavsiye mektuplarını konu alan sahneler, Görülmeyen Adam'ın sahip olma beklentisi içinde olduğu yapay bir imge ile arasında ansızın ortaya çıkan kopukluktur. Liberty Paints'deki işi, aslında beyaz zihniyetin, gerçeği beyaza "boyamasına" yardım etmesidir: "'Beyaz mısın, haklısın.'" (s. 210) Beyaz boyanın yapılması için siyah damlaların belirli bir ölçüde katılması gerekir. Simgesel anlamda, beyazların siyahlara ihtiyacı vardır ama boya içinde de görüldüğü gibi siyahlar, beyaz zihniyeti yaşatmak için bir meta aracı olarak kullanılırlar. Optik beyazı elde etmek için siyahların emeği sömürülmektedir.[21] İşe girmesiyle Brockway'in otoritesini sarsan ve yanlışlıkla girdiği sendika toplantı odasındaki işçilerce muhbir sanılan, Görülmeyen Adam Brockway'le dövüşmesi sırasında kendini kontrol edemez ve hemen ardından bir kazada yaralanmasıyla elektroşok terapisine sokulur. Hastahanede lobotomi etkisi veren bu terapiyi yapmalarının sebebi, Görülmeyen Adam'ın tehlikeli bir hal alarak kontrolü kaybetmesine engel olmaktır. Doktorlar "Görülmeyen Adam'ı, Brockway'e saldırdığı an ölen o eski herşeye boyun eğen Güneyli Zenci, yani tekrar mekanik adam haline getirmeye çalışırlar."[22]

Doktorlar ve hemşireler onun kimliği ile Sambo imgesi arasında bir bağ kurmasına çalışırlar ve folklor kahramanlarından Tavşan

Kardeş'i h: tırlatmaya çalışırlar.[23] Artık sokakta "tatlı patates" (s. 250) yiyerek siyah stereotipi temsil etmekten utanç duymaz. Irkından duyduğu gurur, onu, siyahların Amerikan demokrasisi sahnesinden "atılması" hakkında konuştuğu evden "atılma" epizodunun platformuna sürükler. Yaşlı bir çiftin evinden atılmasına engel olmak için orada bulunan siyahları çok etkileyen bir konuşma yapması Kardeşlik örgütünün dikkatini çeker. Burada lisedeki "Dövüş'ten beri başlayan bir örüntüyü tersine çevirir. Karşı çıkması kendi iradesinden kaynaklanır ve kendisini hayalî ödüllerle köleleştiren sosyal dünyaya yöneltir."[24] "'Maldan mülkten edilmişiz...'" (s. 268) burada anahtar kavramdır ve aynı zamanda Kardeşlik örgütünün kapısını açacak bir anahtar haline gelir. İronik bir biçimde beyazların imge-üretimini kontrol altında tutmak için yetiştirilecektir, ama Tarp Kardeş'in sakladığı kölelerin ayağına takılan demir halkanın da gösterdiği gibi Kardeşlik örgütü ile ilişkisinde bile kölelik hâlâ devam etmektedir. Gerçek zincir, kendisini ırkçı retoriğe kilitleyen siyah imgenin çarpıtılmasıyla süregelen köleliktir. Bu Marksist örgütün kendisine yeni bir kimlik vermesi ve bir süredir tanımadığı halde ona yardım ve annelik eden Mary Rambo'nun evinden adres bırakmadan taşınması onu siyasal bir örgütlenmenin liderliğini yapacağı için heyecanlandırır.

Evdeki eşyalarını toplarken Sambo imgesine göre yapılan kumbara onu çok öfkelendirir: "Dökme demirden, kırmızı dudaklı, koca ağızlı çırılçıplak bir zenci figürü; beyaz gözlerini yüzüme dikmiş, yüzünde koca sırıtış, tek kocaman siyah elini, avuç içi yukarda, göğsünde tutuyor. Bir kumbaraydı bu, eski bir Amerikan işi, para avucuna konup arkasındaki kola basılınca kolunu kaldırıp parayı sırıtan ağzına atan cinsten bir kumbaraydı." (s. 303) Yere atıp kırdığı bu kumbara, aslında beyazların kendisine farkında bile olmadan oynattığı Sambo imgesi, yani bir insan değil adeta bir robottur. Yanına lise mezuniyet gecesinde verilen evrak çantası ile bu kırık kumbarayı da alır ve evden ayrılır. İki kez çöpe atmayı denediği bu kumbaradan bir türlü kurtulamaz. Her defasında onu gören bir beyaz, çöpünü beyazların kutusuna atmamasını yoksa polis çağıracaklarını söylerler. Bu kırık imge

aslında kendi parçalanmış benlik-imgesidir: Arkadaki kolu çekerek bir kukla gibi beyazlar tarafından oynatılan siyah "kukla" buna karşı çıktığında, yerine koyabileceği bütünlük duygusuna sahip bir benlik-imgesinden yoksun kalır.

Örgütteki ilk konuşması sırasında bile gerçekleri görememektedir: "Isık o kadar kuvvetliydi ki dinleyicileri... göremiyordum artık." (s. 323) Gerçekte Görülmeyen Adam lideri olduğunu sandığı örgütün sadece bir kuklasıdır. Konuşmasında yaptığı "daha **insanlaşmışım.**" (s. 328) sözleri Jack Kardeşi ve örgüttekileri sinirlendirir, çünkü ona ezberletmedikleri bir şeyi söylemiştir: Söylediği gerçeklerin tam anlamıyla bilincine varamadığından çevreyi "bulanık" (s. 329) görür. Örgütün tanımladığı gerçekleri söylemediğinden, "Hambro Kardeşin yönetiminde" (s. 334) örgütçe koşullandırılarak konuşacaktır. Örgüte ilk girdiği gün örgüt üyelerinden birisinin ona yüklediği "**bütün** zenciler şarkı söyler." (s. 297) sözcükleriyle ifade ettiği stereotip ve Jack Kardeş'in ona "Yeni bir Booker T. Washington olmak ister misin?" (s. 290) şeklindeki sorusu, örgütün ırkçı bireyleri ile nasıl olup da ırkçılığa karşı savaş verdiği şüphesini yaratmaktadır. Bu göstergeleri pek de iyi değerlendiremeyen Görülmeyen Adam, örgütün ona saygı duyduğu yanılgısına düşer. Harlem'deki olaylarda Clifton'la birlikte Ras'ya karşı kendilerini korumaları sırasında Ras, Görülmeyen Adam'a gerçeği söyler: "Seni satıyorlar." (s. 351)/"Onlar size ihanet ediyorlar ve de kara halka ihanet ediyorlar." (s. 354) Örgüte döndüklerinde Tarp Kardeş, Görülmeyen Adam'a Frederick Douglass'ın duvardaki resmini gösterir ve Görülmeyen Adam "kölelikten ta bakanlığa kadar o kadar hızlı yükselişinin ne sihirli bir şey olduğunu" düşünür." (s. 361) Douglass özgürlüğün eğitimle elde edilebileceğini göstermiştir, ama Görülmeyen Adam eğitildikçe daha çok "köleleşmektedir." Kendisiyle yapılan röportajın ardından örgüt üyelerince "yargılanan" Görülmeyen Adam--"...sen düşünmek için kiralanmadın." (s. 442)--Kardeşlik örgütünün tıpkı Norton'ın tutumuna benzer bir biçimde bireyin özgürlüğünü kısıtladığını anlar. Daha sonra pek inanmasa bile örgüt içinden bir üyenin yazdığı isimsiz uyarı mektubu--"Güneylisiniz siz ve bu dünyanın bir beyaz adamlar dünyası

olduğunu bilirsiniz....Onlar sizin çok hızlı gitmenizi istemezler ve daha olmazsa budarlar sizi." (s. 363)--aslında yapay bir başarı örüntüsü içinde olduğunu gösterir. Eğer beyaz tanım çerçevesinin dışına çıkarsa, görünür hale gelecek ve bu görüntünün de beyazların stereotiplerini tehdit etmeyecek bir biçimde törpülenmesi gerekecektir. Kardeşlik'in bir bilim olarak görülen ve bir soyutlamadan ibaret olan tarih kavramındaki marjinal yerini göremez. Meslekî eğitim gördüğü teorik perspektif, onu kendi durumunun gerçekliğinin dışına iten bir retoriğe istekli bir boyun eğiştir. Bledsoe, Norton ve Jack gibi modeller beyaz üstünlükçü imge-denetimine--yani siyah imgenin ve Afrika-odaklı gerçeğin sistematik olarak çarpıtılmasına--katkıda bulunurlar.

Tod Clifton'ın örgütten ayrılarak Kardeşlik'in tanımladığı anlamdaki tarihin dışına çıkması, imge-üretme dinamiğinin daha geniş çaplı bağlamına gönderme yapar. Tıpkı Liberty Paints'deki boyanın beyazlığını sağlayabilmek için gerekli olan ama beyaz rengi üretmekten başka bir önemi olmayan siyah damlalar gibi beyaz imge-üreticilerinin siyah stereotip tanımına uymayan siyahların da tarihsel bağlamın geçerli bir unsuru olarak var olma şansı yoktur. Kardeşlik tarihi, siyah bireysel özgürlüğün pahasına ırkçı güç yapısını garantilemek için imgeleri bilimsel olarak idare etmek olarak tanımlar. Örgütten ayrılan Tod Clifton'ın sokakta Sambo bebekleri satması, Kardeşlik'in siyah üyelerine yaptığı muamele için bir eğretilemedir. Clifton'ın örgütün planladığı bir cinayete kurban gitmesi, *Görülmeyen Adam*'ı kendi kimliğinin beyazlarca yapılan tanımını devam ettiren şeyin bulanık vizyonu olduğunun bilincine varır. Tüm yaşamı boyunca beyaz başarı mitinin vizyonunu bulanıklaştırmasına izin verir, ama mit varlığını, siyah toplumun bölünmesine borçludur. Lise Mezuniyet gecesindeki dövüş ile daha sonra Harlem ayaklanmasında, beyazlar siyahları birbirine düşürerek dövüşmelerine sebep olurlar. Örgüt için bir hain olan Clifton'ın cenazesinde bir konuşma yaptığı için yargılandığı örgüt "mahkeme"sinden sonra Harlem olayları sonucunda Görülmeyen Adam, Kardeşlik'in siyasal çıkarlarına hizmet etmek için aslında hep Clifton'ın yaptığı gibi Sambo imgesini satmaktan başka

bir şey yapmadığını anlar: "İntihar değil bir cinayetti bu. Komite planlamıştı. Ben de yardım etmiştim, bir alet olmuştum ben. Tam kendimin özgür olduğumu hissettiğim anda, bir alet." (s. 522) Gerçekte ona gerçekleri "gösteren" Jack de kördür: "Cam bir göz." (s. 447) Tıpkı Barbee gibi Jack de manevî körleri yönlendirmektedir.

Roman boyunca, Görülmeyen Adam ne zaman marjinal bir konuma sıkıştırılırsa, açık seçik görüş açısını kaybetmektedir. Lise mezuniyet gecesi, gözleri bağlı dövüşmesi, üniversiteden atıldıktan sonra bulanık görmesi, Kardeşlik örgütündeki ilk konuşmasında spot ışıkları yüzünden birşey görememesi simgesel sahneler olup, beyaz "efendiler"i tatmin etmek için körlemesine Sambo imgesini ve rolünü oynar. Beyazların yönettiği imge üretimi siyasetinin ardında yatan sebep-sonuç ilişkisini görememesi ve dolayısıyla ezen-ezilen ilişkisinin nasıl olduğunu kavrayamamasını gösteren bu sahnelerin karşısında bir de başkalarının körlüğünü keşfettiği sahneler vardır: Homer A.Barbee'nin körlüğü; Liberty Paints fabrikasında beyazların kültürel bakımdan koşullandıkları körlük durumu; kalın mercekleri olan doktorlar; Kardeş Jack'in cam gözü--bütün bunlar siyahları körlemesine idare eden beyaz liderlerle siyah "uzlaşmaları" temsil eder, çünkü hepsi de kendi ürettikleri imgelere körü körüne inandıkları için gerçeğe karşı körleşmişlerdir. Diğer yandan stereotipleme yüzünden zihinleri bloke olan beyazlar olduğu gibi beyaz imge-yönetimine karşı vizyon eksikliğini bir destek sistemi haline getiren kara gözlüklü Rinehart gibi siyahlar da vardır. Beyazların siyah imgeyi görmeyi reddetmesini simgeleyen fiziksel körlük/bulanık görme, siyah imgenin çarpıtılmasının sorumlusu olup, kendi yarattığı gerçeğin ürünüdür. Irkçı vizyonun kültürel göstergeleri, Görülmeyen Adam'ın siyah kimliğinin içyüzünü ortaya koyan bir dizi imgeyi içeren kültürel mirasının bir bölümünü oluşturur: Mary Rambo'nun evindeki "zenci" imgesine sahip kumbara, Kardeş Tarp'ın ayağına vurulan zincir halkası, ve lise diploması, Jim Crow zihniyetini simgeleyen ekonomik, fiziksel ve zihinsel kölelik göstergeleridir.

Değişik bir şapka ve gözlük takarak örgütçe öldürmekten korunması sonucu, herkes onu Rinehart sanır. Yanlışlıkla Rinehart

sanılması ise yapay bir özgürlüğü yaşadığı geçici bir evredir: Harlem ayaklanması Ras'nın at üzerindeyken taşıdığı mızrak ile daha önce Tarp Kardeşin ayak zinciri, Görülmeyen Adam'ın siyah tarihsel ve kültürel geçmişinin simgeleridir. Evrak çantası ise Amerikan başarı mitinin bir göstergesidir. Bunların hiç birisi Görülmeyen Adam'ı ezilmekten koruyamaz. Onun tek öğretmeni ıstıraplı bir mücadeledir. Harlem olaylarında siyahların siyahlarla dövüşmesi ise lisedeki Dövüş'ün farklı bir biçimidir. Rinehart beyazların politize ettiği siyahları, insan imgesi ve özelliklerinden yoksun bırakan sistemine boyun eğerken siyahları ve beyazları sömürür ve dolayısıyla beyazların stereotiplemesinden özgür değildir. Böylece Bledsoe ve Rinehart gibi birbirine zıt imgeler aynı güç yapısını paylaşmakta ve beyazların beklentilerine birlikte hizmet etmektedirler. Ras ise romanda ırklararası ilişkilerin gerçek yüzünü gören tek siyahtır, ama militanvari aşırı hareketleri ile siyah ulusçuluk anlayışı pek de inandırıcı değildir. Rinehart yeraltı dünyasındaki çeşitli rolleri üstlenen bir aldatmacıdır (trickster). Beyaz kadın tüccarı, dolandırıcı ve rahip olan bu kişi duygusuz olduğundan insanların umutlarını sömürür.[25] Görülmeyen Adam da onun gibi kendisi hakkındaki algılamaları kabul etmiştir, ama Rinehart kendisi hakkındaki hayalleri kendisi düzenler ve böylece sömürülen değil, sömüren olur.[26] Rinehart başkalarının tanıdığı kişi değildir,[27] ve bu ona bir hareket özgürlüğü sağlasa bile hiç bir kimliğinin olmaması onun bireyselliğini yok eder. Rinehart köle geleneğinden gelen birtakım mücadele taktiklerini kullanarak kendisini çeşitli maskeler ardında görünmez yapmıştır. Oysa ki bu görülmezlik niteliği Görülmeyen Adam'ın kurtulmak istediği ve aşması gereken bir niteliktir.[28] Aslında Ras, Golden Day'deki savaş gazisinin siyah imgeyi sanki yokmuş sayıp, sistematik olarak yok eden--"'Bir zenciyi yakalamak için yine bir zenci kullan!'" (s. 527)

Beyazların görüş açısıyla görülen bir geçmişin, Görülmeyen Adam'ın benlik-imgesine yüklenir, çünkü bütün simgeler ırkçı gerçeğinin çarpıtılmış ve gayri insanî imgenin yansıması olan bileşenleridir. Bir kez siyah folklorun unsurlarını benimseyerek bu yükten kurtulduğunda, **siyah birey** olarak kendi benlik tanımını yoke-

den stereotipik imgeden kurtulma şansı olacaktır. Siyah kültürü ve bireyselliği öylesine zarar görmesi onu vizyonsuz bırakmıştır. Onun "sondeyiş" bölümündeki kış uykusu yeni bir algılama biçimi verir, çünkü roman boyunca kendi gerçeğinden çok beyaz vizyonun türüyle kabul edilmesinden dolayı kendi kendisiyle barışık olamamıştır. Diğer bir deyişle, Görülmeyen Adam'ı siyahlığından, erkekliğinden, bireyselliğinden hadım eden beyaz imge-yönetimidir. Romanın sonuna doğru gördüğü karabasanda Jack, Emerson, Bledsoe, Norton, Ras Görülmeyen Adam'ı hadım ederler: "'Artık kurtuldun hayallerinden,' dedi Jack, havada boşuna harcanan tohumumu göstererek." (s. 538) Kendisinin ve insan olarak benlik-imgesinin hadım edilme karabasanı, onun kısırlığı için bir eğretilemedir.[29] Bir kukla gibi algılanması--"demir ayakları ölüm kararları verircesine şangırdayan demirden bir adam gibi." (s. 539)--ile devam eden karabasan Görülmeyen Adam'ın tüm yaşamını özetler. Şimdiye kadar onu bir robot yerine koyan ve kullanan bütün bu insanların hepsi birbirinin aynısıdır.[30] Hepsi onun insanlığını yokederek bir nesne olması için ellerinden geleni yapmışlar ve kimliğini keşfetmesine engel olmuşlardır. Bu karabasan onun bilinçlenmesini ve bütünlük duygusuna kavuşmasını sağlamıştır. Ras'dan kaçarken sığındığı kömür ambarında geçen Sondeyiş bölümünde ise büyükbabasının öğüdünün gerçekte ne anlama geldiğinin farkına varır: "İlkeyi kasdetmiş olmalıydı, üzerine insanların değil, hiç olmazsa şiddeti yapmış olan insanların değil, ülkenin bina edildiği ilkeyi doğrulamamız gerektiğini kastetmişti. İlkenin insanlardan büyük olduğunu, sayılardan ve kirli, çirkin kuvvetten ve onun adını çürütmek için kullanılmış olan bütün yöntemlerden daha büyük olduğunu bildiği için 'evet' deyin mi demişti acaba?...Hepsinin içinde bizim, hepsinden çok bizim, ilkeyi, adına insanlıktan çıkarıldığımız ve kurban edildiğimiz planı olumlamak zorunda olduğumuz demek miydi bu?..." (s. 542) Büyükbabasının yol gösterici felsefesi aynı zamanda siyah halkın kölelik döneminden bu yana yaşama mücadelesi için geliştirdiği bir beceridir.[31] Amerikan toplumunun demokratik ilkeleri kabul edilmeli ama siyah imgenin gerçek insanî boyutunu yok eden ve bu ilkeleri hiçe sayarak uygulamayanlar

asla. Beyaz imge-üretimi süreci aracılığıyla sürekli kontrol altında tutulmasını reddederek kendini bulma gereğini öğrenir. Bu karanlık kömür ambarında gereken aydınlığı sağlamak için lise diploması, Clifton'ın sattığı kukla, Kardeşlik örgütünde kendisine gelen isimsiz uyarı mektubu, örgütten verilen kimlik gibi geçmişinin onu köle/nesne yapan tüm simgelerini yakar: Geçmişinin kişisel özgürlüğünü yok eden simgelerini yakması, ona içgözlem yeteneğini verir. Siyah olma gerçeğinin insan olmanın doğal bir göstergesi olarak kabul edilmesi gerçek vizyona kavuşması demektir. Görülmeyen Adam'ın yaşamını sürdürebilmesi, beyazların imge-üretim dinamiği içerisinde nasıl hareket ettiğine bağlıdır. Önceleri, beyaz üstünlükçü ideolojinin ürettiği siyah stereotipe boyun eğen Görülmeyen Adam, farklı yaşantılar geçirdikçe giderek karşılaştığı tüm insanlar tarafından idare edilmiş olduğunu anlar. Bu anlayış noktasına gelmesini geciktiren sebep, Görülmeyen Adam'ın Afro-odaklı bir siyah imge tanımını kavramayı başaramamasıdır. Aynı şekilde, Görülmeyen Adam kendisini, beyazların kültürel ve siyasal parametrelerini, yani beyazların gerçeği sosyal bakımdan yapılandırma biçimini kabullenerek tanımlar. Görülmeyen Adam'ın geçmişteki yaşantılarını bir özyaşamöyküsü gibi geriye dönerek geçmişini yazma edimi romanı, ancak Afro-merkezli "tanım çerçevesi"[32] alanında kendisini görmeye başlarsa görünen bir kişi olabilen bir siyah gencin Avrupa-merkezli kişilik tanımını düzeltme sürecine dönüştürür. Beyazlarla siyahlar arasında yer alan gerçekleri görme konusundaki mücadele "merkez ve çevre mantığını"[33] desteklediğinden, Görülmeyen Adam'ın beyaz zihniyetin kurduğu beyaz güç yapısını irdeleyen bir içgözlem geçirmesi daha da önem kazanır. Görülmeyen Adam, siyah stereotip rolünü oynamayı kabul ettiği sürece imge-üretim sürecinin efendilerinin gözünde daima bir "köleyi" temsil ettiği gerçeğini anlamaya başlamıştır. Kendisini beyaz efendiye göre değil, kendisine göre, kendisini görme/tanımlama biçimini değiştirerek, siyah imgenin görüldüğü beyazlarla okurun bakış açısını değiştirmek amacıyla kömür ambarında kış uykusuna yatmayı seçmiştir: "Ama kimbilir, daha alçak frekanslarda, sizin adınıza konuşuyorumdur, belki de?" (s. 550)

Görülmeyen Adam'ın romandaki yolculuğu gerçek yaşamdaki deneyimsizliği sonucunda kapıldığı yanılsamalar ve umarsızlıklardan sonra kavuştuğu içgözlemdir. Yaşantıları ırk/kültür mirasına göre değişen tavırlarıyla, kendi ırkına karşı duyduğu sorumluluk duygusu gelişir.[34] Güney'de kendisine siyah toplumun içinde yaşayarak "yerini bilmesi" için verilen ödülleri, hakedecek biçimde beyazların üstünlüğüne boyun eğmemesi sonucunda beyazların ona haddini/yerini bildireceği Kuzey'e gönderilmekle cezalandırılır. Kuzey'in kölelik sonrası tarihsel işlevinden dolayı özgürlük simgesi sayan Görülmeyen Adam çeşitli yaşantılarından sonra aslında stereotipler yüzünden görülmemeye son vermekle gerçek özgürlüğe kavuşacağının bilincine varır. Dr. Bledsoe'nun kendisine sağladığı yapay imgelerden mutlu olan Norton'un[35] tersine, Görülmeyen Adam Kardeşlik Örgütünün kendisine yüklediği imgelerden mutlu olmaz. Artık "mutlu zenci" stereotipi Görülmeyen Adam için geçerliliğini yitirmiştir, çünkü durumuna karşı çıkarak değiştirme amacıyla kısa bir süre için "kış uykusuna" yatmak ve benlik-imgesinin tanımını ayrıksı bir biçimde yapmak zorundadır. Benlik-imgesinin etrafına sarılı zincirleri kıracağını düşünerek girdiği Kardeşlik örgütü bu yeni bir kimlik arayışını engeller.[36] Görülmeyen Adam "yaşamının gerçek anlamını ancak kendi öyküsünü anlatarak kendisini tanımlama sorumluluğunu aldıktan sonra keşfeder."[37]

Görülmeyen Adam roman boyunca iki farklı değerler sistemi arasında bocalamıştır: Bir yandan Bledsoe, Norton, Brockway, Jack gibiler beyaz üstünlüğünü tehdit etmeyecek ve güçlendirecek türden bir toplumsal kimlik modeli sunarlar. Diğer yandan, büyükbaba, savaş gazisi, Mary Rambo, Tod Clifton ve Ras gibiler siyahları bölenlerin beyazlar olduğunu ve bu güç ilişkilerinde bir nesneden çok bir insan olarak algılanabilmek için her şeyden önce siyah kültürel mirası özümlemenin önemini anlatırlar. Ellison'ın bir röportaj sırasında söylediği gibi Görülmeyen Adam'ın "en sonunda öğreneceği bir ders varsa, o da geleceğe adım atmadan önce geçmişi anlaması gerektiğidir."[38] Görülmeyen Adam'ın geçmişini yazma cesareti onu anlamak için ilk adımdır. Beyaz imge-denetimini reddeden "görülmeyen

adam" başlığı, beyazların siyah imgeyi görüş dışına ittiklerini gösterir. Roman, Görülmeyen Adam'ın beyazların görüş açısının bir nesnesi olmaktan, siyah kültürel görüşüne dayanan yaşantısının öznesi durumuna geçiş sürecini açığa vurur. Kendi kişisel tarihini yeniden yaratma edimi, Görülmeyen Adam'ın siyah kimliğinin imge-üreticisi haline gelme çabasıdır. Kişisel mekanını kömür ambarı coğrafyası içerisinde tanımlanması ve onu imge-denetimi için bir ortam olarak görmesi, siyah tanım çerçevesinin beslediği gerçek bir demokratik zihniyetin doğuşuna tanıklık eder: Ellison'a göre: "Mücadelemizin amacı, hem zenci hem de Amerikalı olmak ve Amerikan toplumunda bunu olası kılacak koşulu elde etmektir."[39] Kimliğine sahip çıkma sorumluluğunu üstlenen Görülmeyen Adam kendi yaşamına yön verecektir. Aslında beyaz Amerikalı okurlara seslenerek bitirdiği son cümle, beyazların da benlik-imgesinin üstünlüğünü siyahlara kıyaslayarak yani göreceli bir biçimde değil kendilerine özgü bir biçimde tanımlamalarının gerekliliğini vurgular. Bu bağlamda, siyahlar gibi beyazlar da kendi kurdukları yapay imgeler sisteminin kölesidirler.

NOTLAR

1 Robert Bone, "Ralph Ellison and the Uses of Imagination," *Triquarterly* 6 (1966), s. 40.
2 Mark Busby, *Ralph Ellison* (Boston: Twayne Publishers, 1991), s. 19.
3 Stewart Rodnon, "Ralph Ellison's *Invisible Man*: Six Tentative Approaches," *CLA Journal*, Vol. XII, No. 3 (March 1969), s. 245.
4 Bone, s. 44.
5 Pancho Savery, "'Not Like an Arrow, but a Boomerang': Ellison's Existential Blues," Ed. Susan Resneck Parr and Pancho Savery, *Approaches to Teaching Ellison's* **Invisible Man** (New York: The Modern Language Association of America, 1989), s. 65.
6 Harvey Breit, "Talk With Ralph Ellison," *The New York Times Book Review*, Vol. LVII, No. 18 (May 4, 1952), s. 26.
7 Lloyd W.Brown, "Ralph Ellison's Exhorters: The Role of Rhetoric in *Invisible Man*," *CLA Journal*, Vol. XIII, No. 3 (March 1970), s. 289.
8 Darwin Turner, "Sight in *Invisible Man*," *CLA Journal*, Vol. XIII, No. 3 (March 1970), ss. 258-259.
9 Ralph Ellison, "An Extravagance of Laughter," *Going to the Territory* (1986; New York: Vintage Books, 1987), s. 177.
10 Ralph Ellison, "Brave Words for a Startling Occasion," *Shadow and Act*, s. 102.
11 Ralph Ellison, "The Art of Fiction: An Interview," *Shadow and Act*, s. 178.
12 Ralph Ellison, "The Charlie Christian Story," *Shadow and Act*, s. 234.
13 Bone, ss. 42-44.
14 Susan L. Blake, "Ritual and Rationalization: Black Folklore in the Works of Ralph Ellison," Ed. Harold Bloom, *Ralph Ellison: Modern Critical Views* (New York: Chelsea House, 1986), s. 86.
15 William Phillips, "Panel: Intellectuals and Writers Since the Thirties," *Partisan Review*, Vol. LIX, No. 4 (1992), s. 548.
16 Ralph Ellison, *Görülmeyen Adam*, Çev. Mehmet Doğan (İstanbul: E Yayınları, 1972), s. 9. Bundan sonraki bütün alıntılar aynı eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir.
17 Ann Folwell Stanford, "He Speaks for Whom?: Inscription and Reinscription of Women in *Invisible Man* and *The Salt Eaters*," *Melus*, Vol. 18, No. 2 (Summer 1993), s. 17.
18 Busby, ss. 6-7.
19 Robert E. Fleming, "Ellison's Black Archetypes: The Founder, Bledsoe,

Ras, and Rinehart," *CLA Journal*, Vol. XXXII, No. 4 (June 1989), s. 428.

20 Dünyada Richard Wright biyografisinin ilk yazarı ve edebiyat eleştirmeni Prof. Dr. Michel Fabre ile yazışmam sırasında, yayınlamayı düşünmediği ve 9.6.1994'de bana gönderme nezaketinde bulunduğu "Ralph Ellison's 'Black Rite of Horatio Alger' or the American Dream Revisited," başlıklı makalesi, s. 5'den alınmıştır.

21 Per Winther, "Imagery of Imprisonment in Ralph Ellison's *Invisible Man*," *Black American Literary Forum*, Vol. 17, No. 3 (Fall 1983), s. 117.

22 Thomas A. Vogler, "*Invisible Man*: Somebody's Protest Novel," *Iowa Review*, Vol. 1, No. 2 (Spring 1970), s. 79.

23 Blake, s. 87.

24 Robert J. Butler, "The Plunge Into Pure Duration: Bergsonian Visions of Time in Ellison's *Invisible Man*," *CLA Journal*, Vol. XXXIII, No. 3 (March 1990), s. 273.

25 Turner, s. 262.

26 Thorpe Butler, "What is to be done?--Illusion, Identity, and Action in Ralph Ellison's *Invisible Man*," *CLA Journal*, Vol. XXVII, No. 3 (March 1984), s. 322.

27 Eleanor R.Wilner, "The Invisible Black Thread: Identity and Nonentity in *Invisible Man*," *CLA Journal*, Vol. XIII, No. 3 (March 1970), s. 247.

28 Phyllis R.Klotman, "The Running Man as Metaphor in Ellison's *Invisible Man*," *CLA Journal*, Vol. XIII, No. 3 (March 1970), s. 283.

29 Turner, s. 263.

30 Blake, s. 87.

31 George E.Kent, "Ralph Ellison and Afro-American Folk and Cultural Tradition," *CLA Journal*, Vol. XIII, No. 3 (March 1970), s. 268.

32 Joseph A.Baldwin, "The Psychology of Oppression," *Contemporary Black Thought*, s. 108.

33 Pieterse, s. 235.

34 Winther, s. 115.

35 Mike W.Martin, "*Invisible Man* and the Indictment of Innocence," *CLA Journal*, Vol. XXV, No. 3 (March 1982), s. 294.

36 Sandra Adell, "The Big E(llison)'s Texts and Intertexts: Eliot, Burke, & the Underground Man," *CLA Journal*, Vol. 37, No. 4 (June 1994), s. 397.

37 Valerie Smith, "The Meaning of Narration in *Invisible Man*," Ed. Robert O'Meally, *New Essays on Invisible Man* (New York: Cambridge University Press, 1988), s. 27.

38 "Interview with Ralph Ellison," *Interviews with Black Writers*, s. 75.

39 Ralph Ellison, "Some Questions and Some Answers," *Shadow and Act*, s. 271.

BÖLÜM 4

JAMES BALDWIN, GO TELL IT ON THE MOUNTAIN (1953)

James Baldwin'in (1924-1987) en yakın arkadaşı olan kendi yaşlarındaki siyah genç, Amerikan toplumunda hiç bir zaman gerçek bir geleceği olmayacağını anlayınca George Washington Köprü'sünden atlayarak intihar etmişti. Bunu gören Baldwin eninde sonunda bu kaçınılmaz sondan korktuğu için bir an önce Amerika'dan ayrılmak istemişti.[1] Bir röportaj sırasında hiç bir zaman mutlu bir çocukluk dönemi yaşamadığını ve "zenci" imgesi ile tanımlandığı için insan kimliğini hissedemediğini söylemiştir.[2] 14 yaşında Fireside Pentecostal Assembly'de 3 yıl boyunca vaizlik yapan Baldwin, siyahların kendilerini köleleştirmek için kullanılan Hıristiyanlığı kabul etmelerinin doğruluğunu sorguladığından, 17 yaşında bu işi yapmaya son vermiştir.[3] Üveybabası David Baldwin beyazlardan nefret ederdi ve Allah'a olan derin inancının temelinde, onun bir gün bunun intikamını beyazlardan alacağı umudu yatardı.[4] Ölüm döşeğinde yatan üveybabasını hastahanede ziyaret ettiğinde Baldwin, bu nefretin nedenini çözümler: Ona göre babası nefrete dört elle sarılmıştır, çünkü eğer nefretini kaybedecek olursa, acıyı göğüslemek zorunda kalacaktır.[5] 1943'de babasının cenazesi sırasında başlayan Harlem Ayaklanması ve bir sene önce liseyi bitirince girdiği işte yüzleştiği ırkçılık onu herşeyi bırakıp yazar olmaya iter. 1944 yılında kendisini çok etkileyen Richard Wright'la tanışır ve onun yardımıyla 1945 yılında aldığı burs sayesinde 1948 yılında yerleştiği Fransa'da ilk romanı olan *Go Tell it on the Mountain* (*Git Onu Dağda Söyle*, 1953) romanını bitirir. Aslında bu özyaşamöyküsüne dayalı romanı 17 yaşında yazmaya başlar ve 10 yıl sonra bitirir: "Eğer bunu yazmasaydım, başka bir şey

yazamazdım."[6] Avrupa, ona kimlik sorununu çözümleme olanağını verir: "Ben bir kölenin torunuyum ve bir yazarım. Her ikisini de ele almam gerekir."[7] Richard Wright'ın *Vatan Evlâdı* romanını ele aldığı ünlü makalesi "Everybody's Protest Novel" (1949) özellikle Wright olmak üzere protesto yazını üreten herkesi hedef alır. Baldwin protesto yazınına karşıdır, çünkü ırkçıların siyahları tanımladığı stereotipler üreterek aslında ırkçıların tutumu ile özdeşleşmektedir: *Vatan Evlâdı*'nın ardında "yoketme amacıyla yola çıktığı o canavar efsanesinin sürdürülmesi ve tamamlanması vardır."[8] Wright'la arasındaki ilişkiyi tamamen yok eden bu makaleden birkaç yıl sonra Wright'a yaptığı haksızlığı kabul eden Baldwin, "Many Thousands Gone" (1951) makalesinde *Vatan Evlâdı*'nı "Amerikan toplumuna bir uyarı"[9] olmasından dolayı över: "Şimdiye kadar Amerika'da Zenci olmanın ne demek olduğuna ilişkin en güçlü ve övülmeye değer ifade kuşkusuz Richard Wright'ın *Vatan Evlâdı*'dır."[10] Baldwin'e göre "Zencinin Amerika'da öyküsü, Amerika'nın kendi öyküsüdür..."[11] Çünkü beyazların siyahlara uyguladığı ırkçılığın beyazlara da zararı dokunmaktadır: "Öyleyse Zenciyi insanlık-dışı görmemiz, kendimizi insanlık-dışı görmemizden ayrılamaz: kendi kimliğimizi kaybetmemiz onunkini yok etmemiz karşılığında ödediğimiz bedeldir."[12]

1960'larda Baldwin, Engin Cezzar ve Gülriz Sururi topluluğu kendisinin *Giovanni's Room* (1956) eserini sahneye koyarlarken, tekrar tekrar kalıp döndüğü Türkiye'de pek çok aydının yanısıra Yaşar Kemal ile yakın dostluk kurar.[13] *Another Country* (1962) romanını Türkiye'de bitiren Baldwin'e göre "yalnızlık anlamına gelen hiç bir Türkçe sözcük bulunamazdı"[14] Sivil Haklar Hareketi'nin en ateşli konuşmacılarından olan Baldwin'in bu Hareketin sözcüsü olarak önemi giderek azalır.[15] 21 Şubat 1965'de Malcolm X öldürüldüğünde Baldwin de Londra'dadır ve bu olay onu çok sarsar: "'Tetiği çeken el, kurşunu satın almadı. O kurşun, Batı Dünyası'nın potasında dövüldü."[16] Daha sonra ünlü antropolog Margaret Mead'le süren uzun ve ilginç konuşmalardan birisinde Malcolm X'in bir sözünü tekrarlar: "beyaz, bir düşünce biçimidir."[17] Baldwin, ırkçılığın sadece şiddet hareketleriyle değil bir zihniyet olarak da siyahları yok ettiğini söyler: "Bu kuşağın tepki gösterdiği şey...beyaz Amerikalıların daima onları

öldürmeye çalışma çabalarıdır. Sadece onları yakarak veya hadım ederek veya ağaçlardan sallandırarak değil, onları zihinlerinde, yüreklerinde öldürerek."[18] Bu anlamda ırk ayrımı, bazı "deri renklerine" üstün, bazılarına aşağı nitelikler yükleyerek bir gerçeğe daha işaret etmektedir: "Renk, insanî ve kişisel bir gerçek değildir; siyasal bir gerçektir."[19] Bu da bir görme biçimini gündeme getirir: "Bu ülkede Zenci olmak--Ralph Ellison bunu çok güzel ifade etmiştir--hiç bir zaman **bakılmamaktır**.... Beyazların size baktıkları zaman **gördükleri** şey, size verdikleri imgedir."[20] Bu olumsuz imge karşısında yaşamınızı sürdürebilmek için siyahlar kendi kimliklerini tanımlamak zorundadır: "...kim olduğunuza **karar** vermek ve dünyayı sizin hakkınızdaki **fikriyle** değil, doğrudan doğruya sizinle ilişki kurmaya zorlamalısınız."[21] Bu sorun aslında Baldwin'in Amerika'yı terketmesini de açıklar, çünkü bir stereotip olarak yaşamak istememiştir.[22] Baldwin 1987 yılında kanserden öldüğü zaman, siyah yazarların cenaze töreninde yaptıkları konuşmalar onun yazar olarak değerini anlatır. Toni Morrison, "Sen [dili] yapay rahatlığı ve ikiyüzlülüğünden...sıyırdın...ve onun yerinde...hedefine yönelmiş bir güç vardı,"[23] der. Amiri Baraka ise onun siyahlar için önemini anlatır: "O, bize, dünyada sadece canlı köleler olarak bulunmadığımızı, kötü veya iyiyi, güzel veya çirkini korkutacak kadar duyarlı bir biçimde ölçen kişiler olduğumuzu, kendimizi savunabileceğimizi hissettirdi."[24] Baldwin'in ulusçuluk anlayışı, ırklararası eşitliğe dayalı bir demokrasinin temelindeki sevginin önemine dayanırdı: "eğer gerçekten bir ulus olmak istiyorsak, biz, siyahlar ve beyazlar, birbirimize muhtacız, yani eğer gerçekten olgun erkekler ve kadınlar olarak kimliğimizi bulmayı istiyorsak."[25]

Baldwin, *Go Tell it on the Mountain* romanında bu kimlik sorununa çok farklı bir açıdan yaklaşır, çünkü Harlem'deki yaşamı, geçirdiği ırkçı deneyim ile üveybabasından çektiği zulüm kimlik sorununu sadece iki ırkın birbirini nasıl görmesi konusu üzerinde yoğunlaşmaz. Baldwin'e göre romanın temelinde sevgi vardır: "Sanırım *Go Tell it on the Mountain*, anlamamın çok uzun yıllar sürdüğü David Baldwin'e yazılmış bir tür aşk şarkısı--aşk itirafı--olarak görülebilir...*Go Tell it on the Mountain* bir baba ile oğlu arasındaki gerilimden doğar. O,

benim biyolojik babam olmasa bile."[26] Gerçekten de roman bu gerilimi anlatmanın ötesinde Gabriel Grimes'ın kızgınlığının ve nefretinin bir çözümlemesi olarak da algılanabilir. Şimdiki zamandan başlayarak geçmişlerini teker teker öğrendiğimiz roman kişilerinin dine bu kadar tutkuyla ve saplantıyla sarılmalarının nedenleri gerçek kimliklerini anlamak açısından çok önemlidir.

Romanın başlığı pek çok anlamı bir araya getirir. Bir siyah spiritüelinden, yani bir halk ilahisinden alınan *Go Tell it on the Mountain*, Hz. İsa'nın doğumunun müjdesi olup, aynı zamanda Hz. Musa'nın Firavun'a söylediği *Bırak İnsanlarımı Gitsinler* iletisidir. **Dağda** sözcüğü ise Tevrat'a göre Hz. Musa'nın çıktığı Tur Dağı, İncil'e göre ise Aziz John'un çıktığı Sion dağıdır. Bütün bu anlam kümesi ıstırabın karşısında yenilmemek; yani zafer kazanmak temasını işler.[27] 1930'larda Harlem'de yaşayan siyah bir ailenin yaşamını anlatan roman, üç kısımdan oluşur. Birinci Kısım, John Grimes ile aileyi katı bir disiplinle yöneten baba arasındaki gerilim, John'un 14. yaş gününde cinsel eğilimlerinden ötürü duyduğu suçluluk duygusu ile Gabriel'in beyazlardan nefreti üzerine kurulu vaizlik görevi arasındaki karşıtlığa da yansır. İkinci Kısım Gabriel'in kızkardeşi Florence Hala, Gabriel ve Gabriel'in karısı Elizabeth'in duaları ile örülüdür. İçüncü Kısım ise John'ın dinsel inancını değiştirerek Kilise'ye bağlanması ile biter.

Romanın özünde stereotiplerin, siyahların birbiriyle ilişkilerine de nasıl zarar verdiğini ve beyazların ırkçılığının daima art-alanda hissederiz. Grimes ailesinin üç kuşağı, doyumsuz kalan tüm düşlerini/ beklentilerini acılı geçmişlerine gömerek Siyah Kilise'ye dönerler, çünkü insan ruhunu zenginleştiren yaşantı ve bilgiyi Batı'nın Hıristiyanlık anlayışında bulamazlar. Yıllar sonra Baldwin'in de savunduğu gibi: "Beyaz adamın dininin onun için ne demek olduğunu hiç anlayamam. Beyaz adamın dininin **bana** ne yaptığını biliyorum. Ve böylece, beyaz Hıristiyan dünyasını, bir yalanlar dokusundan, güç için bir mazeretten ibaret kalmakla, herhangi bir ibadet duygusu ve hatta dahası bir sevgi duygusu ile uzaktan yakından ilgisi olmamakla suçlayabilirdim, suçlayabilirim."[28] Bu bağlamda, romandaki siyah topluluğu kontrol eden bir güç olarak Kilise, Baldwin'in kendi kimlik

kavramını açığa vurur. Birey, insan yaşantılarının karmaşıklığını anlamak için kendi kişiliğindeki iyilik ve kötülükle yüz yüze gelmelidir,[29] ve bu da John Grimes'ın romanın sonunda kavuştuğu bir anlayıştır.

"Yedinci Gün" ("The Seventh Day") başlıklı Birinci Kısım'da, John'un üveybabası Gabriel'ı, beyazların ırkçılığından korumak amacıyla tüm aile bireylerinde beyazlardan nefret etme duygusunu uyandırmaya çalışırken görürüz. Büyüme çağındaki John'ın **Temple of Fire Baptized** Kilise'sinde vaiz olmak üzere üveybabasının izinden yürüyeceği beklentisi, John'ın cinsellik hakkında duyduğu suçluluk duygusu ile birlikte sunulur. John, 14. yaş gününde mastürbasyon yaparak "affedilmesi zor olan bir günahı kendi elleriyle işlemişti."[30]--insanî ile ilâhî olan arasında ahlâkî bir bocalamanın içine düşmüştür.[31] John'ın vaiz olabilmek için kendisine örnek aldığı kişi beyazlara karşı duyduğu intikam dolu kızgınlığının acısını ailesinden çıkaran Kilise işlerinde papaza yardım eden Gabriel yerine, papazın "ruhu çoktan kurtulan ve...bir vaiz." (s. 13) olan 17 yaşındaki yeğeni Elisha'dır, çünkü o, John'ın gözünde sevginin canlı bir simgesidir. Elisha'nın onu olduğu gibi kabul ederek sevmesine karşılık, Gabriel'in "bütün beyaz insanlar kötüydü, ve Allah hepsini yerle bir edecekti." (s. 36) görüşü, dine ve Allah'a bağlılığının, intikam duygusundan kaynaklandığını gösterir. Beyaz ırkçılığın Gabriel üzerindeki etkisi onu, karısı Elizabeth'i tokatladığı için onu lânetleyen oğlu Roy'u, bıçaklandıktan sonra yatmakta olduğu hasta yatağında öldüresiye dövme derecesine varan kontrol edemediği bir kızgınlık haline getirir. Gabriel'ın alnından bıçaklanmasının tek nedeni olarak gördüğü ırkçılıkla başa çıkamayacak kadar güçsüz olduğunu hissetmesinin verdiği kızgınlığı, karısı ve çocukları üzerinde fiziksel bir güç kurarak giderir. Gabriel'ın beyazlara duyduğu kızgınlık ve nefret, bilinçsizce de olsa beyaz güç ve imgesini, gündelik yaşamlarının merkezi haline getirmesine sebep olur. Stereotiplerle güçsüz kılınan kimliğinden dolayı beyazlara karşı nefretinden kurtulamaması da onun zihnini ve kimliğini beyazların zulmünden bağımsız kılamadığını gösterir.

"Azizlerin Duaları" ("The Prayers of the Saints") başlıklı İkinci Kısım, Florence, Gabriel ve Elizabeth'in geçmiş yaşantılarına döner ve bu kişilerin neden böyle davrandıklarını gösterir. "Florence'ın Duası"

("Florence's Prayer") bölümünde, John'ın halası Florence'ın "efendisi ona metresi olmasını teklif ettiği" (s. 75) köle olarak doğmuş olan annesini ölüm döşeğinde bırakarak Güney'deki ataerkil yapıdan kaçtığını öğreniriz. Kuzey'de ise Frank'le evlendikten sonra yine ataerkil bir aile yapısının kurbanı olur: Frank onu başka bir kadın için terkeder ve sonunda Fransa'da savaş sırasında ölür. Florence, beyazların ırkçılığa dayalı nefretlerini içselleştirerek, beyazların güç ve statü kavramlarını Frank'e yüklemektense siyahlara özgü bir atıf çerçevesi oluşturmakta aciz kalmanın bedelini mutsuzlukla ödemiştir: "'Bütün yaşamı boyunca en alt sınıfa mensup olmak istemeyen bir adamda bir şeyler var sanarak gidip, onunla evlendim.'" (s. 86) Böylece güvensizlik ve korku duygusuyla Allah'a yönelir: "Ne sevgi ne de başkalarınca alçaltılması onu mihraba yürüttü, sadece ve sadece korku." (s. 66) Beyazların ve siyahların ataerkil tutumlarının kurbanı olan Florence, başkaları tarafından alçaltılmayı, ancak erkek kardeşi Gabriel'in kibir ve azametini yerle bir etmeyi planlayarak aşabilmektedir. Gabriel'in ölen karısı Deborah'ın Gabriel'in başka bir kadından olan gayrimeşru bir oğlu olduğundan şüphelenerek Florence'a yazdığı mektubu bir gün gösterebilme umudu, yaşamı boyunca onu alçaltmanın bedelini Gabriel'e ödetmek ve ondan bu yolla intikam almak için bir araçtır.

3. Bölüm olan "Gabriel'in Duası" ("Gabriel's Prayer"), Gabriel'in günah ve suçunu, onun aileye karşı duyduğu nefretin gerçek kaynağı olarak işler. Kilise'de papaza yardım etmeyi seçmiştir, çünkü meslek yaşamının başından bu yana "sadece Allah'tan gelen bir yetkiyle konuşmak, dinsel lider olmak istedi." (s. 94) Şehvet ve güç için duyduğu açlık onu tam anlamıyla şiddete yöneltmiştir. 16 yaşındayken kaçırıldığı tarlada bir grup beyaz erkek tarafından tecavüze uğrayan Deborah, kısır kaldıktan sonra Gabriel'in karısı olur. Tutku ile çocuklardan yoksun olan verimsiz evlilikleri, Gabriel'in Esther'le kurduğu evlilik dışı ilişkiyle tamamlanır. Kendi çocuğuna hamile kalan Esther'e karşı hiç bir sorumluluk duymayan Gabriel, Deborah'ın uyumasından yararlanarak onun kutusundan para çalar. Esther Gabriel'ın kendisini cinsel bir nesne olarak gördüğü halde hala cemaatine vaaz verme ikiyüzlülüğünü ve kendisine karşı insanlığa sığmayan acımasızlığını asla affedemez. Chicago'dan Gabriel'e yazdığı nefret

dolu mektubu Gabriel'ın bir vaiz olarak öğrenmekte geç kaldığı iletiyi taşır: "Ben senin gibi kutsanmış değilim, ama doğruyu yanlıştan ayırabilirim...Bebeğimi doğuracağım ve onu bir insan olarak yetiştireceğim. Ve ona İncil okumayacağım ve vaaz dinlemeye de götürmeyeceğim....babasından daha iyi bir insan olacağından eminim." (s. 135) Esther'in ölümünden sonra, Gabriel "sahiplenilmeyen oğlunu" (s. 138) hep gözler. Royal büyür ve karıştığı kavgalardan birinde bıçaklanarak öldürülür. Yakalandığı hastalıktan kurtulamayacağını anlayan Deborah ölmeden biraz önce Gabriel'e paradan da Royal'dan da haberi olduğunu söyler: "Allah şâhidimdir, onu kendi oğlum gibi yetiştirirdim--ve belki de hâlâ yaşıyor olurdu." (s. 149) Deborah'ın, Gabriel'inkinden farklı hümanist bir dindarlığı ile yaşam felsefesi insanlara sevgi ve merhametle doludur. Esther ve Deborah birey olmanın vakarına sahip çıkmaya çalışsalar da mutsuz yaşamlarını değişmeyen yazgısını belirleyen ırkçı bir toplumda umutsuz bir geleceğin acımasız pençesinde can verip giderler. Aynı koşullar altında yaşayan Gabriel ise kontrol edemediği bir şehvet dürtüsüyle dolu iç dünyasının karmaşıklığının verdiği kendinden nefret etme duygusuyla güç sahibi olma açlığını, yobaz ve katı dindarlığında tatmin etme gereksinimini gidermek için Kilise'ye yönelir.

"Elizabeth'in Duası" ("Elizabeth's Prayer") bölümünde evlilik düşüyle Kuzey'e gelip, Richard'la birlikte New York'a yerleşen Elizabeth, para sorunu yüzünden yapayalnızdır. Siyah bir soyguncu yerine yanlışlıkla sadece bir siyah olması sebebiyle tutuklanan, dövülen ve sonra serbest bırakılan Richard, beyazlar tarafından böylesine aşağılanmaya dayanamayarak intihar eder. Richard'ın tutukluluğundan başlayarak Elizabeth Amerikan toplumuna eleştirel bir bakış kazanır ve artık Kuzey onun gözünde umut vaad etmez: "Dışarıdaki sessiz, güneşli sokaklara baktı ve yaşamında ilk kez, herşeyden nefret etti--beyazların kenti, beyazların dünyası." (s. 173) Elizabeth'in hamile olduğunu bilmeksizin, beyazların ürettiği stereotipin kurbanı olur. Elizabeth'in ırkçılara duyduğu nefrete dayalı gayrimeşru oğlu John ile geçirdiği yaşamının yerini şimdi "sadece Allah sevgisinin bu kaos içerisinde bir düzen sağlayabileceği" (s. 175) inancı alır. Florence'la dostluğu sayesinde tanıştığı Gabriel'le evliliği kısa sürede işkenceye

dönüşür ve beyazlardan duyduğu korkudan dolayı Kilise'ye döner. Gabriel'le evliliğinde mutsuzdur, çünkü evde hep korku hakimdir. Gabriel kendisine karşı güvensizliğini aşabilmek için daima dinin ardına sığınır. Michel Fabre'ın da belirttiği gibi Gabriel Kilise'deki "kutsal işlevi tarafından korunmakta ve dini, bir güç aracı olarak kullanmakta tereddüt etmemektedir."[32] Bu nedenle oğluna, Esther'den olan oğlu yerine koyarak Royal'ın kısaltılmışı olan Roy adını verir. Aslında Roy'a kendilerine küfrettiği için bu kadar kızması, her zaman isteyip de gerçek anlamda sahiplenerek hükmedemediği ölen oğlu Roy gibi asi olmasındandır.

Florence, Gabriel ve Elizabeth'in yaptığı bu dualar, hepsinin Kilise'ye dönmelerinin sebeplerini de yansıtır. Florence hep sahip olamadığı bir sevgiyi Allah'tan ummuş, ama yine de ıstırap içinde yaşamıştır. Gabriel evinde düzenin kurulmasını istemiş ama düzensizliği kendisi yaratmıştır. Elizabeth Allah'tan gelen farklı bir yaşam ve ilâhî ışık istemişti ama hep karanlık bir yaşamı oldu.[33] Bütün bu dualar, bu kişilerin sahip olamadığı, gerçekleşemeyen umutlarını içerir. Bağımsızlık döneminde olgunluğa erişen ve ırkçılıkla çevrelenmiş bu kişiler, beyazların siyahlardan nefretini içselleştirerek bağımsız bir kimlik geliştirememişlerdir. Florence beyaz kültürün, siyah olmayı "aşağı, tiksinilecek, kötü"[34] bir olguymuş gibi gören bakış açısını içselleştirerek kendisini aşağı görmektedir. Gabriel ise tecavüzünden sonra kısır kalan Deborah'la evlenerek kendi içindeki kötülüğü/günahkarlığı yenmeye çalışmış ama böyle yapınca da günahlarıyla yüzleşememiş, onlardan kaçmıştır.[35] Elizabeth ise ırkçı toplumun stereotipi yüzünden Richard'ın mahvoluşuna tanık olmuş ve bu yüzden evlilik-dışı doğurduğu çocuktan dolayı, kendisini hep günahkar olarak görmüştür. Ama Gabriel bu günahkarlığını daima gizli tutabilmiş ve bu suçluluk duygusuyla yüzleşmek yerine bunu, Elizabeth'e yansıtarak onun günahının bedelini şiddete başvurarak ödetmiştir. Kendi benliğini cezalandıramayacak kadar zayıf olan Gabriel, başkalarında gördüğü "ben"i cezalandırmaktadır. Oysa ki bilinçsizce de olsa, beyazların siyahları aşağılamasını rasyonalize eden Hıristiyanlık anlayışını bizzat kendisi uygulamakta ve nefret du-

ygusunu aşamadığı için de sağlıklı bir çıkış noktası bulamamaktadır. Ancak üveybabasının tersine, John bunu başaracaktır.

"Harman Yeri" ("The Threshing Floor") başlıklı 3. Kısım'da, John'ın inancını değiştiren yaşantı, ıstırabın benlik-bilincine dönüşebileceğini gösterir. Cinsellikle ilgili suçluluk duygusuna, nefretine--"Sonra babasından nefret etti ve babasını yerle bir edecek bir güce özlem duydu." (s. 197)--ve korkusuna--"Korkuyla doldu, şimdiye kadar bilmediği öldürücü bir korku..." (s. 201)--galip gelir. Baldwin'in siyah kişilerinde olduğu gibi, John da benlik-bilincine ıstırap çekerek varır.[36] Ancak Florence, Gabriel ve Elizabeth'in kişiliklerinde ırkçı geçmişle yüzleştiği zaman, John başkalarıyla olduğu kadar kendi kendisiyle de sağlıklı bir iletişim kurar. Baldwin'in göstermeye çalıştığı gibi John "kendi halkının anıtsal vakarını ve onların yaşamak için galip gelme kapasitesini anlamak için kendi ırkının ortak geçmişini incelemek, anlamak ve kabullenmek"[37] zorundadır. Ahlâkî yüzleşmesinin merkezinde giderek "insanın insanlığının, umarsızlık ile insanların kurduğu tuzak üzerindeki zaferine"[38] giden bir iç mücadelesi yatar.

Kendinden nefret etmesi ırkçılığın içselleştirilmiş bir biçimi olan Gabriel'in tersine, John kendi atıf çerçevesini bulur. "Sosyal ve psikolojik bakımdan yıkıcı baskıların karşısında toplumsal kimliğin"[39] denek taşı olan siyah Kilise, "sürdürülen ırkçı zulüm ile tav verilen"[40] ortak ırk ve kültür mirasını dövmede önemli bir rol oynar. Gabriel'in Hıristiyanlık anlayışı, beyazların güç ve statüye dayalı gösterge sistemine bağlıdır, ama John'un dini yorumlaması siyahlara özgü bir toplumsal ilişki ve sevgiye dayanır. John, insanca duygu ve düşüncelerini baskı altında tutan bir dogmaya insanlara zarar verme pahasına körü körüne bağlanmak yerine Allah'ın onun özünde yarattığı sırrı keşfetmeye doğru adım atmıştır.[41] Diğer bir deyişle, John'ın kimlik arayışı, Afro-Amerikan benlik-imgesine zarar veren beyazların Hıristiyanlık anlayışına karşın, Hıristiyanlığın siyah düşünce biçiminin süzgecinden geçirilmesi ile kemale erer. Bu bakımdan John en sonunda yaptığı gibi "lânetin mirasını reddetme yeteneğini"[42] keşfetmelidir. Annesine verdiği karşılık, "'Geliyorum. Hemen geliyo-

ının." (s. 221), siyahların kendilerinden nefret etmesine sebep olan beyazların stereotipik imgelerine bakmaksızın, insanın kendisini olduğu gibi keşfetmesi, kabullenmesi ve sevmesinin ne demek olduğunu artık anlamıştır. Gabriel'in tersine, kendisini reddetmekten çok, siyahlara özgü olan insan sevgisine dayalı bir kimlik-tanımına kavuşur. Böyle yapmakla, siyah bir birey olarak benlik-imgesini, beyaz imgenin denetleyici işlevinden bağımsız kılar ve böylece benlik-imgesini beyazların gerici Hıristiyanlık anlayışının olumsuz işlevlerinden kurtarır. Bu bağlamda roman, beyazların siyahlara yüklediği yapay bir inanç sisteminden giderek beyazların siyahlar için uydurdukları korku ile Allah'a yönelme mitlerinin reddedilmesine varan bir yolculuktur.[43] Üveybabasının, beyazın gurur, siyahınsa boyun eğme anlamına geldiği beyazların dünyasında siyah imgeyi insanlardan aşağı olma göstergesi olarak içselleştirmesini reddeder. Ünlü eleştirmen Wole Soyinka'ya göre, Baldwin "ezeni de ezileni de gördü. Hiç dışarıya yöneltilemeyen kendinden nefretin bir yansıması olan nefret duygusunu. İfade edilmeyi bekleyen çarpık bir sevginin yansıması olan aşağı görme duygusunu. İç dünyasındaki korku ve güvensizliğin yansıması olan şiddeti. İç dünyasına saplanan bir bıçak olan o acımasızlığı."[44] Hıristiyanlık inancı çerçevesinde siyahların stereotipleri tersine çevirerek geliştirdikleri kimlik arayışında ilk adım öncelikle kendilerini beyazların gözüyle görmeyi reddetmeleridir. Bu süreç ise beyazların bakış açılarının içselleştirilmesine son vermektir ve Baldwin'in John'ın başarmasına izin verdiği savaşım işte budur. Ralph Ellison, *Görülmeyen Adam* romanında beyazlarca gerçekten görülemeyen siyah adamı, "zaman zaman utandıracak kadar görünür yapmayı başarmıştır."[45]

Roman, Afro-Amerikan tarihinin kölelik, Yeniden Yapılanma ve kentleşme gibi dönemlerini içerirken, "beyazların kendisine verdiği imgeyi reddetmeye ve kişisel kimliğine sahip çıkmaya"[46] çalışan siyah bireyin benlik-tanımını sergiler. John, Gabriel'in benlik-nefretini reddederek, kendisini kabullenmiş olur ve Gabriel'in kızgınlığından sığınacağı bir iç dünyası yaratır. Irkçılık yüzünden, kişinin kendi benliğini reddetme acısı şimdi siyah bireyin vakarına olan inanca dönüşmüştür. John bu noktada Baldwin'in daha sonra keşfedeceği bir

olguyu da açığa vurur. Baldwin'e göre: "Geçmişin şimdiki zaman olduğunu anlayana kadar...hiç bir şey yapamayız sanıyorum. Ve geçmişi değiştiremeyiz, ama şimdiki zamanı değiştirmeliyiz. Yoksa geçmişi ancak şimdiki zamanda yaptıklarımızla kurtarabiliriz."[47] John'ın beyazların başlattığı ve siyahların içselleştirmediği yobazlığın gücüne karşı çıkmasıyla, geçmişle şimdi, kişi ile toplum, siyah kilise ile kendisi arasındaki sınırlar yıkılır ve hepsi onun söylem evreninde bir bütünlüğe kavuşur. Gabriel, Florence, Elizabeth'in Bağımsızlık Dönemi'nin yaşattığı ıstırabın mirasını almayı reddeden John, acıdan soyutlanamayan kültürel mirasına sevgiyle sahip çıkar ve artık ezilen kimliğinin gönderme yaptığı, kızgınlık, şiddet, nefret, aşağılama ile ırkçılığı siyahların iç dünyasına işleyen bir dinsel inancın yerine Allah'a ve insanlığa doğrudan erişmesini sağlayan sevgi, gerçek bir iletişim sistemini yaratır.

NOTLAR

1 Michel Fabre, *From Harlem to Paris: Black American Writers in France, 1840-1980* (Chicago: University of Illinois Press, 1991), s. 195.

2 James Campbell, *Talking at the Gates: A Life of James Baldwin* (London: Faber and Faber, 1991), s. 3.

3 Ed. James P. Draper, *Black Literature Criticism*, Vol. 1 (Detroit: Gale Research Inc., 1992), s. 75.

4 Campbell, s. 7.

5 James Baldwin, "Notes of a Native Son," *Notes of a Native Son*, s. 85.

6 Wolfgang Binder, "James Baldwin, an Interview," (1980), Ed. Fred L. Standley and Louis H. Pratt, *Conversations with James Baldwin* (Jackson: University Press of Mississippi, 1989), s. 204.

7 Draper, s. 75.

8 James Baldwin, "Everybody's Protest Novel," *Notes of a Native Son*, s. 17.

9 James Baldwin, "Many Thousands Gone," *Notes of a Native Son*, s. 34.

10 James Baldwin, "Many Thousands Gone," s. 23.

11 James Baldwin, "Many Thousands Gone," s. 18.

12 James Baldwin, "Many Thousands Gone," s.19.

13 Campbell, ss. 208-209.

14 Campbell, s. 209.

15 Campbell, s. 220.

16 Campbell, s. 207.

17 James Baldwin & Margaret Mead, *A Rap on Race* (1971; New York: Vintage Books, 1992), s. 159.

18 Baldwin & Mead, *A Rap on Race*, s. 9.

19 James Baldwin, "Down at the Cross: Letter from a Region in My Mind," *The Fire Next Time* (1963; New York: Vintage Books, 1993), s. 104.

20 Studs Terkel, "An Interview with James Baldwin, 1961," *Conversations with James Baldwin*, (Jackson: University Press of Mississippi, 1989), s. 6.

21 Terkel, ss. 5-6.

22 James Baldwin, "The Discovery of What It Means to be an American," *The Price of the Ticket: Collected Nonfiction, 1948-1985* (London: Mic-

hael Joseph, 1985), s. 172.

23 Horace A. Porter, *Stealing the Fire: The Art and Protest of James Baldwin* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1989), s. 178'de alıntı olarak verilmiştir.

24 Porter, s. 179'da alıntı olarak verilmiştir.

25 James Baldwin, "Down at the Cross: Letter from a Region in My Mind," s. 97.

26 Campbell, s. 77.

27 Shirley S.Allen, "Religious Symbolism and Psychic Reality in Baldwin's *Go Tell it on the Mountain*," Ed. Fred L.Standley and Nancy V.Burt, *Critical Essays on James Baldwin* (Boston: G.K.Hall and Co., 1988), s. 168.

28 Baldwin & Mead, *A Rap on Race*, s. 83.

29 George E.Kent, "Baldwin and the Problem of Being," *CLA Journal*, Vol. VII, No. 3 (March 1964), s. 203.

30 James Baldwin, *Go Tell it on the Mountain* (1953; New York: Dell Pub. Co. Inc., 1965), ss. 18-19. Bundan sonraki bütün alıntılar aynı eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir.

31 Nagueyalti Warren, "The Substance of Things Hoped For: Faith in *Go Tell it on the Mountain* and *Just Above My Head*," *Obsidian* II, Vol. VII, Nos. 1-2 (Spring-Summer 1992), s. 22.

32 Michel Fabre, "Fathers and Sons in James Baldwin's *Go Tell it on the Mountain*," Ed. M.G.Cooke, *Modern Black Novelists: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1971), s. 93.

33 Fred L.Standley, "*Go Tell it on the Mountain*: Religion as the Indirect Method of Indictment," *Critical Essays on James Baldwin*, ss. 192-193.

34 Kent, "Baldwin and the Problem of Being," s. 205.

35 Kent, "Baldwin and the Problem of Being," s. 206.

36 Emmanuel S. Nelson, "James Baldwin's Vision of Otherness and Community," *Melus*, Vol. 10, No. 2 (Summer 1983), s. 27.

37 Nelson, s. 29.

38 Calvin C.Hernton, "James Baldwin: Dialogue and Vision," Ed. Richard Kostelanetz, *American Writing Today* (New York: The Whitston Pub. Co., 1991), s. 251.

39 Richard A.Courage, "James Baldwin's *Go Tell it on the Mountain*: Voices of a People," *CLA Journal*, Vol. XXXII, No. 4 (June 1989), s. 415.

40 Courage, s. 425.

41 Warren, s. 26.

42 Warren, s. 23.

43 Theodore Gross, "The World of James Baldwin," *Critique: Studies in Modern Fiction*, Vol. VII, No. 2 (Winter 1964-1965), ss. 140-141.

44 Wole Soyinka, "Foreword," Ed. Quincy Troupe, *James Baldwin: The Legacy* (New York: Simon and Schuster Inc., 1989), s. 17.

45 Gross, s. 141.

46 Gross, s. 140.

47 Baldwin and Mead, *A Rap on Race*, s. 179.

BÖLÜM 5

ERNEST GAINES, *THE AUTOBIOGRAPHY OF MISS JANE PITTTMAN* (1971)

Ernest Gaines (1933-) Ekonomik Bunalım yıllarında Güney'deki Louisiana eyaletindeki bir ortakçı çiftlikte doğdu. 9 yaşlarındayken tarlalarda patates toplayarak çalışmaya başladı. Bacakları olmayan halası Augusteen Jefferson'la yaşarken, onun aileyi birarada tutma çabalarından ve cesaretle yaşama mücadelesinden etkilendi. Fakirlikten dolayı Louisiana'dan California'ya taşındıklarında Gaines henüz 15 yaşındaydı. Halk kütüphanesinde siyahlarla ilgili kitaplar o kadar azdı ki sonunda kendi kendine "eğer istediğin kitap mevcut değilse, onu sen yazmaya çalışmalısın"[1] diyerek sonunda Stanford Üniversite'sinde yazar olmak için gerekli dersler aldı. Romanlarının içinde en tanınmışı *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (1971) olup, romanın başkişisi olan Miss Jane Pittman, halasının bir kopyasıdır. Genellikle Ellison'ın eserlerinden etkilenip etkilenmediği kendisine sorulduğunda, Gaines hep Ellison ile Baldwin'i romancıdan çok fikir yazısı ustaları olarak görürdü.[2] Örneğin Ellison'ın Görülmeyen Adam'ı için şöyle der: Ellison "karakterlerine öyle kısa bir ip uzatır ki, onları hemen yerlerine geri gönderir....Ellison'ın karakterleri hiç bir zaman özgür değildir. Onlara daima neler yapmaları gerektiğini söyler. Ve bildiğiniz gibi Caz müziğinde böyle olmaz."[3] Hemingway ve Faulkner'a hayran olan Gaines şöyle der: "Faulkner'la aramdaki fark şudur, ben Miss Jane'in mutfağında yemek yedim, ama Faulkner olsa onu mutfakta ahçı olarak kullanmayı tercih ederdi. Artık beni Miss Jane besliyor."[4] Roman Miss Jane Pittman'ın özyaşamöyküsü gibi görünmekle birlikte aslında tüm siyah "toplumun kitlesel 'özyaşamöyküsü'dür, çünkü bu kişinin şahsında İç Savaş'tan

başlayarak 1960'ları da içine alan siyah Amerikan tarihini betimler. Bütün bu tarihsel gelişim sürecinin siyah bir kadının ağzından anlatılmasının da önemi büyüktür. Amerikan tarihi çok nadiren siyah bir kadının bakış açısından ele alınmıştır ve "siyah bir kadının ağzından tarihi hatırlamak, çarpıcı bir yazınsal revizyon edimidir."[5] 6 Mart 1976'da Baton Rouge'da YWCA'de romanından bölümler okuyan Gaines'e dinleyicilerden birisi Miss Jane'in neden önemli olduğunu sorunca Gaines şu cevabı verir: "Böyle bir ülkede bu koşullar altında 110 yıl yaşayan ve Allah'a bağlı kalıp, hala beyzbolu ve dondurmayı sevebilen bir kişi, hakkında yazılmaya lâyık olan bir kişidir....Eğer bu şekilde 110 yıl yaşadıktan sonra insanlığını yitirmiyorsa, hakkında yazılmaya lâyıktır. Akıl, sevgi ve sorumluluk duygusu ile yaşamak ve kendisi için değil insanlık adına ayağa kalkıp, herşeye yeniden çabalamak--bütün bu başarıları yazmaya değer buluyorum. Binlerce kişiyi öldüren generaller değil, Miss Jane'i...yaşamını devam ettirmek için bir tek kişiyi öldürmek zorunda kalmayacak kadar insanlığı seven o Miss Jane'i."[6] Roman dört bölümden oluşur ve her birisi bir tarihsel dönemi ele alır: 1. Bölüm "The War Years" ("Savaş Yılları") İç Savaş'ı; 2.Bölüm "Reconstruction" ("Yeniden Yapılanma") Yeniden Yapılanma Dönemini; 3. Bölüm "The Plantation" ("Çiftlik") Samson Çiftliğini; 4.Bölüm "The Quarters" ("Karargâh") 1960'lardaki Sivil Haklar Hareketi'ni ele alır. Bu tarihsel çerçeve içerisinde Miss Jane Pittman'ın 11 yaşlarında bir köle iken İç Savaş'ın sonuçlanmasıyla özgür kalışı, evliliği, 1920'lerde 1930'larda fakir siyahların yaşantıları ve 1960'larda beyazların zulmüne karşı koyduğu kesin tavrının gelişimini de izleriz.[7] Romanın giriş bölümü anlatı çerçevesini kurar: üniversitede öğretim üyesi olan bir tarihçi 100 yaşını aşkın Miss Jane Pittman'la tüm yaşamını kendisine anlatması için röportaj yapmaya gelir. Tarihçinin teybe alırken dinlediği bu tarihsel gelişim çizgisini aynı anda biz okurlar da dinleme fırsatını buluruz. Tarihçi kitaplara geçmeyen veya dışında bırakılan siyah insanın gerçeğini öğrenmek için Miss Jane Pittman'ın anılarına başvurarak öğrenmek zorundadır. Bu teknik, bir yandan romandaki bazı zayıf noktaların 100 yaşını aşkın bir kadının bellek sorunundan kaynak-

landığını gösteren bir metin savunması halini--"Öyle zamanlar vardı ki, anlatının gülünç yönlere çekildiğini düşünmeye başladım. Miss Jane bir gün bir şeyden bahsediyordu ve sonra öbür gün tamamen farklı bir şeyi anlatıyordu."[8] --alırken, bir yandan da "sözlü yazın" (oral literature) geleneğini de yazınsal betimlemenin bir parçası haline getirir. Gaines'in bu anlatı tekniği, bir anlamda tarihsel söylemin dışında bırakılan sıradan insanlara değer vermek için bulduğu bir anlatım aracıdır.[9]

Romanın 1. Bölümü'nde İç Savaş'ın başlamasıyla birlikte Güney'i işgal etmeye başlayan Kuzey'in askerlerinin Miss Jane Pittman'ın 11 yaşlarında köle olarak çalıştığı Louisiana'daki Bryant köle çiftliğine gelmeleriyle başlar. İşgal ordusu subaylarından Mr. Brown, o zamanki adı Ticey olan küçük kıza işkence görüp görmediğini sorunca yediği korkunç dayakları anlatan Ticey'e şirin gözükmek isteyen albay, ona Jane adı ile kendi soyadını, yani Jane Brown adını verir ve onun Kuzey'de gelip kendisini bulmasını ister. Bunun üzerine efendisinin karısına karşı gelen Jane, kanrevan kalana kadar kırbaçlanır ve tarlaya sürülür: "Efendimin hanımı beni kırbaçlamaktan yorgun düştü ve efendime biraz da onun beni dövmesini söyledi. O, artık yeter dedi, ben çoktan kanlar içinde kalmıştım." (s. 9) Hanımın onu öldürtmek istemesine engel olan kocası, insanlığından değil, Mr. Brown geri dönüp Ticey'i ararsa diye korkusundan buna yanaşmaz. Kölelik yaşamının koşullarını anlatan bu bölüm, aynı zamanda savaş sonrasında da tıpkı köle efendisi gibi soyadını ona veren Mr. Brown'ların da ona köle muamelesi yapmaya devam edeceğini gösterir. Bir sene sonra gelen Özgürlük Bildirgesi (Emancipation Proclamation) ile siyahlar özgürlüklerine kâğıt üzerinde kavuşurlar. Ancak bugüne kadar özgür olunca nasıl yaşayacaklarını ve nasıl iş bulacaklarını bilemediklerinden bir kısım siyah aynı çiftlikte kalıp işçi olarak çalışmaya karar verirse de Jane ile iki çocuktan Büyük Laura ve bazıları Kuzey'e doğru yürümeye çalışırlar. Oysa ki yollarını şaşırarak Güney topraklarında dönüp durmaktadırlar. Özgürlük döneminin başlarında olduğu gibi eski köle efendilerinin adamları kaçmakta olan siyahlara kanunu ihlâl ederek kaçak köle muamelesi yapmakta ve toplu katliamlarla

onları öldürmektedirler: Diğerleri gibi Büyük Laura ve bebeği vahşice katledilirken, oğlu Ned ve Jane saklandıkları yerden sağ salim kurtulurlar. Artık 11 yaşındaki Jane, Ned'e annelik yaparak Kuzey'e gitmek ve Mr. Brown'u bularak yardım istemek zorundadır. Ancak tüm yardım istekleri geri çevrilince, ve Mr. Brown'ı da bulamayınca bütün bu yardım tekliflerinin savaşta siyahlara hoş görünmek uğruna uydurulan yalanlar olduğunu anlar. Başka çaresi kalmadığından, yolda rastladıkları Job'un yardımıyla Louisiana'daki ortakçı çiftliğe gelip yerleşirler.

2.Bölüm'de Yeniden Yapılanma Dönemi'nde Jane yine beyazlara hizmet eder. Ortakçılık sistemi ekonomik bir köleliktir ve Jane bunu çok geçmeden anlar: Siyasetçiler sık sık çiftlikleri dolaşarak seçim propagandası yapmaya başlarlar: "Bizi kurtaranlar Cumhuriyetçilerdi....Bizden sadece Cumhuriyetçilere oy vermemizi istiyorlardı." (s. 66) Kısa zamanda çiftlik el değiştirerek patronları Bone'dan Güney'in ordusuna satılır: "Yine köleliğe geri dönmüştük....Oradaki okula gelen tek öğretmen beyazdı; tek geldiği zaman çocuklar tarlada çalışmaya gidemeyeceği kadar kötü olduğunda, yani kış mevsimindeydi....Şimdi daha çok siyah öldürmeye başlamışlardı." (s. 70) Gerçek bir eğitimden ve güvenlikten yoksun bir biçimde aç kalmayacak kadar geçimlerini temin etmeye çalışıyorlardı. Aslında ünlü siyah lider Frederick Douglass, hepsinin Güney'de kalıp mücadele etmelerini istiyordu, ama gördükleri kötü muamele ve yoksulluk siyahların gruplar halinde Güney'i terketmesine sebep oluyordu. Siyahların özgürlük hareketine katılan ve aranmakta olan Ned kendisine Douglass'ın soyadını seçmiş ve bununla gelecekte "siyah liderin prototipi"[10] olarak oynayacağı rolüne hazırlanmakta olduğunu da göstermiştir. Onu ele vermeyen Jane, Albay'dan tokat yemiş ve yüzü şişmiştir. Sonunda Ned burayı terkederek Kansas'a yerleşir ve siyahların hakları için orada mücadelesine devam eder. Artık Jane yapayalnızdır ve Joe Pittman'ın evlenme teklifi konusunda karar veremez. Jane kölelik sırasında yediği dayaklar yüzünden kısır kalmıştır ve Joe'nun onu istemeyeceğini düşünerek ona gerçeği söyler. Joe'nun cevabı kölelikten yara alanların sadece siyah kadınlar olmadığını ortaya koyar: "Hepi-

miz kölelikten zarar görmedik mi? İki kızımı yetiştirmeme yardım etmeyi kabul edersen, bu bana yeter." (s. 77) Joe ile olan mutlu evliliği giderek Jane'ın kısırlığı yüzünden tatmin olamayan Joe'nun rodeo saplantılarıyla bozulur. Afrika yerlilerine özgü "voodo" büyüsünü yaptıran Madame Gautier, Jane'e kocasının son atı terbiye edemeyeceğini söyler ve gerçekten de at Joe'nun ölümüne sebep olur. 20 yıllık aradan sonra ordudaki görevini bırakıp öğretmen olan Ned, karısı ve üç çocuğuyla Louisiana'ya geri döner ve bir okul kurarak siyah çocuklara kendi tarihlerini öğretmeye başlar. Siyah liderlerin öğretilerini de ele alan Ned için artık suikast planları yapıldığı söylentileri dolaşır. Jane'ın bütün uyarılarına rağmen Ned üstlendiği liderlik rolünden vazgeçemez. Nehrin kıyısında verdiği vaazde şöyle der: "...son nefesinizi verirken mutlu bir köleyim yerine ben bir insanım demeyi yeğlemez miydiniz?" (s. 111) Vaazinin sonunda Jane'e bakar: "Gözleri 'Ben öleceğim, Anne' diyordu. Ama ölümden korkmadığını biliyordum." (s. 112) Sonunda Ned hem beyaz hem de siyahları öldüren kiralık katil Albert Cluveau tarafından vurularak öldürülür. Jane Cluveau'nun karşısına cesaretle dikildiğinde şu sözleri söyler: "Mr. Albert Cluveau Cehennem Meleği seni almaya geldiğinde, insanlar senin feryatlarını bütün bu topraklarda duyacaklar. Sen hep böyle devam et." (s. 121) Gerçekten de kızı tımarhanede yaşayan Cluveau feryatlar içinde ölür. Jane'ın bu bilgece tutumunda sonradan Hıristiyan olmayı seçmesinin de payı vardır. Artık İncil'de beyazlarca çarpıtılan gerçekleri bilmekte ve Ned'in söylediği gerçeklerden korkan beyazların tersine, Jane gerçeklerle yüzleşme cesaretini göstermektedir.

3. Bölüm kaldığı son evinin bulunduğu Samson çiftliğinde geçer. Bu bölümde çiftlikte oturan kişilerin birbirleriyle ilişkili öykülerine yer veren Jane, Miss Lilly adlı melez kadının siyahların köklü değer yargılarından çok görüntüye değer vermesinin onu başarısız bir öğretmen yaptığını anlatır. Daha sonra gelen Mary Agnes LeFabre, Creole'dur[11] ve kendi toplumunun katı kurallarından kaçmak için bu çiftliğe gelir. Creole toplumunda bir kadının siyah sayılması için bir damla siyah kan yetmektedir. Anneannesi gibi bu

durumda olan kadınlar için New Orleans'da verilen balolarda beyaz erkekler kendilerine uygun siyah kadınları seçmektedir: "Bu kadınlarla asla evlenmezlerdi, ama bazan onları ölene dek yanlarında tutarlardı. Bu kızın anneannesini alanın soyadı LeFabre idi." (s. 158) Aslında bu balolar kibar bir köle pazarı niteliğindedir. Katı ırk kurallarına göre yaşayan Creole'lar arasında Sappho ile Claudee'nin babaları beyaz olduğu halde Creole'lar gibi beyaz olmadıklarından Creole melezleri onları öldüresiye yaralarlar. Ama iyileştiklerinde eninde sonunda öldürüleceklerini bilen Mary Agnes artık bu katı yasalara boyun eğmeyerek New Orleans'ı terkederek Samson çiftliğine gelir. Oysa ki katı ırk kuralları yüzünden efendinin oğlu beyaz Robert Samson, Jr., yani Tee Bob, çok sevdiği ama siyah köleden olma üvey kardeşi Timmy ile ancak gizlice oynayabilmektedir. Irk farklılığına önem vermeyen Tee Bob, Mary Agnes'ı sevdiği için evlenebileceğini sanırsa da çiftlik kurallarının galip geleceğini bilen Mary Agnes onun evlenme teklifini reddeder. Tee Bob ona tecavüz ettikten sonra intihar eder. Valerie Melissa Babb'in de belirttiği gibi: "Jane'in Robert ile Mary Agnes'ı öykülemesi, insan yaşamının pahasına hiyerarşiye dayalı bir ırkçı sistemin katılığını allegorize eder."[12]

4.Bölüm'de ise Ned'in ardından liderlik arayışı içinde olan siyah toplumda Jimmy, Allah'a inancını kaybettiği ve hangi yöne gideceğini bilemediği halde, toplumu yönlendirmeye çalışmış ve onlara karşı dürüst olmuştur: "Size hiç bir şey için söz veremem....Bazılarımız ölebilir, bazılarımız kesinlikle hapiste yatacak, ve bazılarımız ömrünün sonuna dek sakat kalacaklar. Ama ölüm ve hapis bizi korkutamaz ve şimdi de sakat sayılırız, ve uzun zamandır sakat kaldık ve beyaz adamın hakaretlerine dayanmak zorunda olduğumuz her gün bizi daha da çok sakatlamaktadır." (ss. 226-227). Jimmy'nin öldürülmesi ise ona inanan siyah topluma büyük bir darbe olur: "Albert Cluveau'nun benzerleri yeryüzünden yok olmadı." (s. 240) Ama bu bardağı taşıran son damladır ve her ne pahasına olursa olsun Jane, bu mücadeleyi devam ettirecektir. Jane "kendisine bütün kapıları kapayacak biçimde yapılanmış bir dünyada kendisine bir yer bulmanın güçlüklerini"[13] Bayonne'a yapacakları yürüyüşü engellemeye çalışan

Robert Samson'a Jane şu sözlerle karşı çıkar: "Jimmy'nin sadece küçük bir parçası öldü. Ondan geri kalan bizi Bayonne'da bekliyor. Ve ben Alex'le birlikte gideceğim." (s. 245) Bu cevaba şaşıran siyah toplum bir an tereddüt geçirir ve sonunda hepsi birlikte yürümeye başlarlar: "Gaines liderlik sorununu ele alırken, onun için gerçek ve kalıcı değişimin, kökleri ancak kültürel bir geçmişe uzanan liderler ve hareketler aracılığıyla etkili olabileceği oldukça açıktır."[14] Romanın sonunda Jane, sözlerle değil gerçek bir eylemle gelmesi beklenen toplumsal değişimi gerçekleştirebilmek için ilk adımı atmış ve yaşama yenik düşmemiş gerçek bir lider kimliğine bürünmüştür. Jane'in özyaşamöyküsü siyah toplumun aradığı liderin doğuşuna tanıklık eder.

NOTLAR

1 Draper, *Black Literature Criticism*, Vol. 2, s. 841.

2 Anne K.Simpson, *A Gathering of Gaines: The Man and the Writer* (Louisiana: University of Southwestern Louisiana, 1991), s. 113.

3 Simpson, ss. 117-118.

4 Simpson, s. 253.

5 Valerie Melissa Babb, *Ernest Gaines* (Boston: Twayne Publishers, 1991), s. 77.

6 Simpson, ss. 257-258.

7 Draper, s. 842.

8 Ernest J.Gaines, *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (1971; New York: Bantam Books, 1972), s. vii. Bundan sonraki bütün alıntılar aynı eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir.

9 Eds. Baechler & Litz, *African American Writers*, s. 140.

10 Edward M.Jackson, *American Slavery and the American Novel, 1852-1977*, s. 67.

11 Fransa, Karayip, İspanya veya Latin Amerika kökenli olup, Kreol ağzı ile konuşan ve çoğunlukla Louisiana eyaletinde oturan melez beyaz (bazan da siyah) Amerikalılara verilen isim.

12 Babb, s. 90.

13 Marcia Gaudet ve Carl Wooton, *Porch Talk With Ernest Gaines: Conversations on the Writer's Craft* (Baton Rouge: Louisiana State University, 1990), s. 3.

14 Babb, s. 95.

KISIM 2

AFRO-AMERİKAN KADIN ROMANCILAR

BÖLÜM 6

ZORA NEALE HURSTON, *THEIR EYES WERE WATCHING GOD* (1937)

Zora Neale Hurston (1901-1960) Harlem Rönesansı'nın en önemli yazarlarından birisidir. Etkilediği yazarlar arasında Ralph Ellison, Alice Walker ile Toni Morrison gibi yetenekli yazarlar vardır. Yazar olarak önemi, alan çalışmaları yaparak Afro-Amerikan folklorunu toplayan ilk siyah Amerikalı yazar ve antropolog oluşudur. Hurston, Barnard College ile Columbia Üniversitesi'nde antropoloji bölümünde okumuş ve dönemin ünlü antropologu Franz Boas ile çalışmıştır. Boas'tan insanları ırklara bölmenin idealize edilmiş soyutlamalar olduğunu öğrendiğinden, bu birlikte çalışmanın etkisi eserlerine yansımıştır. Bu fikir onu Harlem Rönesansı yazarlarına yaklaştırmıştır, çünkü bu dönemin siyah yazarları ırkı biyolojik bir olgudan çok kültürel bir yapılanma olarak ele almışlardır.[1] 1927 yılında Langston Hughes ve başka yazarlarla birlikte çıkardığı *Fire*! dergisi, Afro-Amerikan kültürünü konu alan bir dergiydi. İlk yazdığı ve siyah aldatmacı kişi John Pearson'ı inceleyen *Jonah's Gourd Vine* (1934) romanından sonra yazdığı 2. roman *Their Eyes Were Watching God* (1937) Afro-Amerikan kadın yazın geleneğini başlatan roman olarak tanımlanır. Hurston ilk siyah Amerikan yazarı olmamakla birlikte, siyah kadınların yaşam gerçeğini yansıtan dil ve imgeleri kullanan ilk siyah kadın romancıdır.[2]

Kadın yazınında irdelenen temel sorunları ele alan ilk eser olması sebebiyle, halen yaşayan çağdaş kadın yazarlar arasında kadın yazınının "ana"sı olarak görülür. Hurston, gününün siyah yazarlarından R.Wright gibi sadece siyah-beyaz çatışması ve bunun ya-

rattığı sorunlar ile çözümlere inmek yerine siyah topluluğun içerisindeki kadın-erkek ilişkilerini irdeler ve bu da onun ırktan çok kadının cinsiyet rolü üzerinde yoğunlaşmasına neden olur. Bu sebeple ırkçılığı siyah topluluğu biçimlendiren bir unsur olarak art-alana iten ama görmezlikten gelmeyen Hurston, ırkına bağlı yazarlar tarafından beyazları hoşnut etmek için yazdığı gerekçesiyle suçlanmıştır. Gerçekte işlediği konulardaki eleştirilen temaları işlemesinin nedeni, Hurston'ın Florida'nın tümüyle siyahların oturduğu bir kasaba olan Eatonville'de doğmuş ve 13 yaşına kadar orada yaşamış olmasıdır. Bu yüzden onun ırk sorunu olmamış ve siyahların birbirleriyle ilişkisini gözlemlemiştir. 13 yaşında okula gönderildiği Jacksonville'e giden Hurston, ilk kez farklı yani siyah olduğunun bilincine varır: "Her zaman siyah olduğumu hissetmem....siyah olduğumu en çok hissettiğim zamanlar, keskin bir beyaz topluluğun içerisine düştüğüm zamanlardır."[3] *Their Eyes Were Watching God* romanını okuyan R.Wright "Hurston'ı beyaz okurlara hoş gözükebilmek için beyazların siyahlar için ürettiği stereotipleri kullanmakla suçlamıştır."[4] Oysa ki Henry Louis Gates, Jr., *Their Eyes Were Watching God*'ı Afro-Amerikan yazın geleneğinin ilk feminist romanı olarak görür.[5] Vashti C.Lewis'a göre bu roman, karakterleri melez olmayan ilk siyah kadın yazarın kaleminden çıkan ve "siyah erkek/kadın ilişkilerinde kültürel bakımdan önemli sorunları işleyen ilk romandır."[6]

Ünlü çağdaş eleştirmen Mary Helen Washington ise romanın önemini şöyle betimler: "Ve feministler, bu metni kadın gücünün anlatımı olarak görmeye bu kadar hevesliyken, ben romanın, kadının gücü ve özellikle de sözlü konuşma gücünün dışında bırakılmasını yansıttığını düşünüyorum."[7] Yaşamı boyunca pek çok eser veren Hurston, bu tür haksız eleştirilere maruz kaldığı için yeterince ilgi görememiştir. 1940'larda unutulmaya başlamıştır. Hurston'ın ünlü biyografisini yazan Robert E.Hemenway'e göre Hurston "siyahların kültürünün sürekli olarak beyazların zulmüne bağlı olmaksızın tartışılabilecek bağımsız bir estetik sistem olduğunu hissetmiştir."[8] Özyaşamöyküsü olan *Dust Tracks on a Road* (1942)'de ırk sorununa değinen Hurston, kendisine bu konuda yöneltilen eleştirileri cevaplar: "Bu konudan bıktım usandım. Benim ilgi alanım, rengine

bakılmaksızın bir erkek veya bir kadınının neden öyle davrandığını bulmaktır. Bana öyle geliyor ki tanıştığım insanlar, aynı uyarıcılara neredeyse aynı tepkileri veriyor. Farklı deyimler, evet. Etkileme gücü olan durumlar ve koşullar, evet. Ama yaradılıştan gelen farklılık, hayır."[9] Irk ayrımını çeşitli fikir yazılarında inceleyen Hurston, ırk çatışmasının temelinde yatan sorunun, siyah ve beyazların birbirlerine duyduğu "korku" olduğunu söyler.[10] Kuşkusuz bu demokrasi ile ilgili bir çözümü gerektirir: "Bu demokrasi fikrine bayılıyorum. Neye benzediğini görmek istiyorum....Hurston'lar 80 yıldır bunu beklediler. Ben bunu şimdi, burada görmek istiyorum."[11] Yaşamının son yıllarında parasızlıktan gündelikçi kadın olarak çalışmak zorunda kalan Hurston, 1960'da beş parasız Florida'daki bir darülacizede ölür ve adını belirten bir mezar taşı bile olmadan gömülür. Alice Walker, 1973 yılında onun mezarını bulmak ve adının mezar taşına yazılmasını sağlamak için Florida'ya gider. Binbir güçlükle mezarını tespit eden Alice Walker'ın bu kişisel çabası olmasaydı, bugün Hurston'ın mezarının yeri bile belli olamazdı. Alice Walker bu konudaki duygularını şöyle anlatır: "Öyle zamanlar var ki--ve Zora Neale Hurston'ın mezarını bulmak da bunlardan birisi--ıstırap, korku vb. gibi normal tepkilerin pek bir anlamı olmaz, çünkü kişinin duygularının derinliği ile gerçek bir bağlantıları yoktur."[12] Robert E.Hemenway'in belirttiği gibi *Their Eyes Were Watching God Hurston*'ın Batı Hint adalarında olan sevgilisi ile arasındaki ciddi bir ilişkiye dayanan gerçek bir aşk öyküsüdür. Birkaç kez ayrılıp birleşmelerine rağmen, bu ilişki yürümemiştir.[13] Ayrılmanın verdiği üzüntünün ardından Haiti'ye giden Hurston romanı orada yazmıştır: "*Their Eyes Were Watching God*'ı Haiti'de yazdım. Hepsi içimde birikmişti ve içimden gelen bir dürtüyle onu yedi haftada bitirdim."[14]

Bu gerçek aşk öyküsünü anlatı çerçevesi olarak kullanan Hurston, aynı zamanda romanın son bölümlerinde işlediği kasırgayı da gerçek bir olaydan almıştır. Florida tarihindeki en büyük afetlerden birisi olan ve 1928 yılında Okeechobee gölünün Güney kıyısında 2.000'den fazla kişinin boğulmasına sebep olan kasırgayı hem fiziksel hem de simgesel anlamda kullanılmıştır.[15] Bu roman, başkişi ve anlatıcı Janie'nin ağzından geçmişe dönülerek ve en önemlisi Janie'nin en yakın arka-

daşı siyah bir kadın olan Phoeby'ye anlatılır.[16] Roman siyah halk ağzına ve deyişlerine yer verirken, dört ayrı unsurun bireşimi olarak karşımıza çıkar. Janie'nin anlattığı **öyküleri**, kırsal kesimde yaşayan siyahların kullandığı **dil,** Janie'nin Joe Starks'la yaptığı 2. evliliğinde evlerinin verandasında anlatılan öyküler sırasında siyahların birbirleriyle **dozens** gibi kurnazlığa dayalı **dil oyunları**, ve siyah halk topluluğunun bilincinden çıkan bir **yazınsal anlatı sesi**.[17] Zora Neale Hurston'ın *Their Eyes Were Watching God (Gözleri Allah'a Çevriliydi*, 1937) siyah bir kadın olan Janie'nin üzerine yüklenen aşağılayıcı siyah kadın stereotiplerini reddederek gerçeği yeniden tanımlamayı öğrenme sürecini irdeler. Ezilen bir kadın kimliği ile girdiği "katır" konumundaki emirlere boyun eğme rolünden giderek bağımsız kimliğini kazanmak için benlik-imgesini yeniden kavramsallaştırır. Siyah ataerkil tanım çerçevesine boyun eğmekten, ayrıksı bir benlik-imgesine kavuşmasını sağlayan geçiş süreci, ırkçılığın belirlediği cinsiyet rolünün Afro-merkezli feminist bilince dönüşümüdür.

Başlangıçtan beri, Janie'nin erkeklerle ilişkisi Nanny'nin kölelikten miras aldığı ırkçı değer yargısınca belirlenmiştir. "Görebildiğim kadarıyla zenci kadın, dünyanın katırıdır."[18] Nanny'nin zihnindeki dünyanın tehlikelerine karşı bir korunma olan gelenekçi evlilik kavramı, siyah kadınların güçsüzlüğü fikrine dayanır.[19] Nanny, ırk ve cinsiyete bağlı zulmün doğal sonucu olan kadınlığın olumsuz imgesini içselleştirmiştir ve bunu Janie'nin benlik-imgesine yükler.[20] Janie'nin Johnny Taylor'la ilk öpüşmesinin saflığı, Nanny'nin kafasındaki kadının evlilik kurumundaki yerini biçimlendiren zihin süzgecinden geçer. Yıllarca önce bebeğini korumak için kendisini hamile bırakan beyaz efendisinin kıskanç karısından kaçan ve öğretmen tarafından tecavüze uğrayarak sonunda sarhoş bir hayat kadını olan kızı, Nanny'ye siyah kadını bir orospu olarak gören beyaz mitin onun cinselliğini nasıl kontrol ettiğini yakından gözlemlemek fırsatını vermiştir. Janie'yi bu kötü imgeden koruyabilmek amacıyla, onu kocasının malı, yani bir nesne, olarak tanımlayan ırkçı ve ataerkil kurumun sözde koruyuculuğuna zorla sokar. Nanny'ninkinin tersine, Janie'nin durumunda efendinin rengi artık beyaz değildir, ama efendinin göndergesel göstergesini yansıtan değerler sistemi beyaz ırka ait-

tir. Romanda beyaz zulmü siyah kadınlara taşıma işlevi olan Nanny, "koruma" (s. 30) adı altında Janie'nin kadınlığını ve yaşamını öldürmektedir. Janie'nin Logan Killicks'le evliliği herhangi bir fiziksel güç göstergesi olmamasına rağmen, evliliğin kendisinin sözde koruma ve güvence sağlaması ile Janie'nin "sözde katır"[21] konumunu uyarlayan beyazların değerler sistemine dayalı olması yeterince yıpratıcıdır.

Beyazların siyah kadını "katır" olarak tanımlayan görüşünü kendisine yükleyen Nanny gibi Logan da siyah kadını ezen beyazların değer yargılarını içselleştirerek, Janie'nin yaşamını duygusal yönden kısır yapmıştır. Bilinçsizce de olsa beyaz efendiyle özdeşleşerek onun gücünü paylaştığını zannetmekte ve karısını, Amerikan Düşü'nün özünde yatan çok sıkı çalışma etiğine katılmaya zorlamaktadırlar. Böylece Logan'ın Janie'yı ezmek için kullandığı güç gerçekte Logan'a değil beyaz adama aittir. Bu, Nanny'nin daha önce doğruladığı bir olgudur: "Belki de okyanusta, uzaklarda bir yerde siyah adamın bir gücü vardır..." (s. 29) Janie'nin Logan'la ilişkisinde bir hizmetçi konumunda götürülmesi, kölelik dönemini çağrıştırır, çünkü Logan'la ilişkisi sevgiye değil efendi-köle ilişkisini dayanır. Janie bu ilişkinin gerçek doğasını kavradığı zaman olgunlaşmaya başlar: "Evliliğin sevgi üretemediğini şimdi anlamıştı. 'anie'nin ilk düşü ölmüştü, böylece bir kadın oldu." (s. 44) Janie'nin iç dünyasının bu türden bir evlilikle bütünleşmediğini kavraması, marjinal konumuyla ilgili daha sağlıklı bir bilinçlenmeyi başlatır. Oraya kısa bir süre için gelen Joe'ya aşık olması ve onunla birlikte kaçmasıyla yepyeni bir yaşama başlar.

Kadının kültürel açıdan nesne olarak belirlenmiş rolünü ardında bırakma düşü, Joe Starks'la evliliğinde yokolur. Artık bir Belediye başkanının eşi olması sebebiyle sadece görünürde daha yüksek bir sosyal statüye sahiptir ama aslında Toni Taylor'ın onları karşılama konuşmasının da imâ ettiği gibi Janie, kocasının sahip olduğu nesnelerden sadece birisidir: "Starks kardeş, size ve aramıza getirmeyi uygun gördüğün şeylerin hepsine; sevgili eşiniz, dükkânınız, toprağınız, hoşgeldiniz diyoruz." (s. 67) "Erkeğin üstünlüğüne"[22] inanan Joe Starks içinde sevgiye yer olmayan bir Amerikan Düşü'nün sosyal bileşenleri olan ayrıcalık ve zenginlik üzerine temellendirilmiş, beyaz orta sınıfa ait bir evlilik anlayışı sunar. Ezenle ezilen arasındaki

beyaz hiyerarşik ilişkiyi saklı tutarak, Janie'ye evin yanındaki dükkânı idare etmek görevini verir. Bu rol, hizmetçinin daha kibar bir biçimi--"O bir kadın ve yeri de evidir." (s. 69)--olup, Janie'nin tamamen "kölelik ekonomisi ile kutsanmış kısıtlamalar"[23] içerisinde iş yapması beklenir. Joe'nun kıskançlığından dolayı, Janie'nin saçlarının güzelliğini başını bağlatarak gizlemeye zorlaması, beyazların siyah kadının çirkinliği ile ilgili mitini de doğrular niteliktedir. Joe'nun, Janie'nin imgesini kontrol altında tutmak için ona karşı takındığı beyaz ataerkil tavır, onu giderek saldırgan yapar. İki farklı olayda tokatlanan Janie, konuşmaktan çok dinlemeyi öğrenir, çünkü Joe'ya göre: "Birisinin, kadınlar ve çocuklar ve tavuklar ve ineklerin adına yerine düşünmesi gerekir." (s. 110)

Janie, Joe'nun "erkeklik" gücünün belirtisi olan imgeyi yerle bir edince, aralarındaki güç ilişkisi kasaba halkının önünde tersine döner: "Janie, onu, bütün erkeklerin sahip olduğu dayanılmaz erkek olma yanılsamasından yoksun bırakmıştı ve bu korkunçtu." (s. 123) Joe imgesini ayakta tutan gücü hemen kaybettiğinden, uzun süre yaşayamaz. Ölüm döşeğinde olduğu sahne, yine Janie'nin Joe'nun erkeklik gücüne saldırmasıyla önem kazanır, çünkü Janie onun kimliğine bir ayna tutmaktadır: "Sen, kendinden başka **hiçkimseyi** edilgin yapamadın. Kendi koca sesini dinlemekle o kadar meşguldün ki." (s. 133) Janie, Joe'nun sergilediği beyaz "efendi"nin yapay imgesinin aslında Joe'nun gerçek kimliğine de zarar verdiğini ortaya koyar. Dolayısıyla, bu yapay imge ile onun ardındaki güç sarsılınca, ataerkil baskı da yokolmaktadır: "Efendi"nin gücü, kadınlara yüklediği imgeye dayanır ve bu imge parçalandığında ise zulüm silahı da yok olur--bu sahne, Janie'nin gerçekle yüzleşmesi bakımından oldukça önemlidir. Görüldüğü gibi, çoğu eleştirmenin de savının tersine Janie, kendisini Tea Cake'le ilişkisinde keşfetmeye başlamamıştır. Joe'nun son dönemlerinde Janie'nin benlik-bilincinin de uyanmaya başladığının ve bu yüzden Joe'nun gücünün sarsılmasıyla "efendi" kimliğini yitirdiğini ve Janie'nin karşısında yetkisini tamamen kaybettiğini görürüz. Ölüm döşeği sahnesinde de olduğu gibi Janie, Joe'nun ataerkil baskı sürecine karşı direnmekle kendi gerçeğini tanımlamak gücünü keşfetmiştir. Mary Helen Washington'un savunduğu gibi Janie'nin kimliği "siyahın

ve kadının doğal ve özgün bir biçimde var olamadığı bir toplumda bu iki niteliğinden dolayı üzerine yüklenen yapay imgelerden kurtuldukça biçimlenmektedir."[24]

"Siyah orta sınıf saygınlığın komik ekonomik ilişkilerine"[25] dayalı bu iki evlilikte de Janie, siyah kadının kölelik dönemindeki ataerkil sisteme ilişkin rolünün bir uzantısını üstlenir. Diğer bir deyişle, Nanny kendi geçmişini Janie'nin evliliklerine yansıtır, çünkü Ann DuCille'e göre: "Yine de, bu romanda ezenler sadece erkekler değil ideolojidir--geniş bir ataerkil baskı sisteminin büyük varlığıdır."[26] Zulmün mirası olan ırkçılara göre tanımlanan kadının cinsiyet rolünü içselleştiren Nanny'den sonra, beyaz efendinin değer yargılarını da Logan Killicks'in içselleştirdiğini görürüz. Logan Killicks'in tersine, Joe Starks Janie'yi çiftlikte değil, dükkânda çalıştırmış ve tutarlı bir biçimde onu görmeden bakılan bir nesne konumuna itmiştir. İkinci evlilik birinciden biraz farklıdır, çünkü Janie verandadan kocasının ve kasaba halkının anlattıkları öyküleri dinleyerek kendine özgü bir bakış açısı kazanmıştır. Joe ölmeden önce Janie'nin sesinin yükselmesi, siyah kadın stereotiplerin yayılmasına sadece beyazların değil siyah erkeklerin de katkıda bulunduğunun farkına varmasıyla bilinci derinleşir.

İlk iki evliliğin tersine, Tea Cake'le evliliği karşılıklı sevgi ve saygı alışverişine dayanırsa da mükemmel değildir. Tea Cake Janie'nin parasını çalarak onu Sop-de-Bottom'la aldatır ve Mrs. Turner'in erkek kardeşinden kıskandığı için Janie'yi döver--parasal, duygusal ve fiziksel yönden saldırılar. Ancak evliliğin bütününe bakıldığında, her ne kadar Janie'ye karşı beyaz ataerkil tutumdan kendisini bütünüyle soyutlayamasa da, Tea Cake onunla sevgiyi ve işi, yani tüm yaşamını paylaşır. Ama sevginin, köleliğe dönüştüğü bu evlilik, Janie'nin kendini tanımasına yol açar, çünkü artık ilk iki evlilikteki duygusal baskılar bitmiştir ve herşeyi paylaşmaya hazırdır. Tea Cake'le olan evliliği, zulüm aracı olan bir sosyal kurumdan çok kadınlık duygusunu tatmin eden bir yaşantıdır. Tea Cake, tutum ve davranışlar bakımından Logan Killicks ile Joe Starks'a bir alternatif oluşturmakla birlikte değerler sistemi onlarınkiyle aynıdır, çünkü sevecen tutumu, baskı altındaki ataerkil gücünü kolay kolay açığa vur-

maz. Fırtınadan sonra gelen sel sahnesi doğanın görüntüsünü alt üst ederken, bütün güç ilişkilerini de bozar ve en sonunda Tea Cake, öz benliğini özgürce sergiler.

Fırtına sahnesi ruhçözümsel açıdan ele alınacak olursa, Janie'nin Tea Cake'le sürdürdüğü aldatma ve tokat olaylarıyla zaman zaman su yüzüne çıkan fırtına öncesi sessizliği andıran ilişkisinin sonunda birden patlak veren bu fırtına sahnesi, bir anlamda "Janie'nin içinde yaşattığı kargaşa ve kızgınlık olarak da görülebilir."[27] Bu bağlamda Tea Cake'in kuduz köpekle karşılaşması ise Janie'yi aldatmasına karşılık fırtınanın doğal gücü aracılığıyla cezalandırılmasıdır.[28] Kendisini ısıran köpek yüzünden kuduz hastalığına yakalandıktan sonra kendisini kaybeden Tea Cake'in Janie'yi öldürme çabası, bilinçaltında varolan Janie'nin yaşamını kontrol altında tutma dürtüsünü gösterir. Romanda ilk kez içinde bulunduğu durumu tam anlamıyla kontrol eden Janie, kendisini savunmak isterken Tea Cake'i vurup, öldürür. Burada korumaya çalıştığı sadece kendisi değil, gerçeği göğüsleme gücüdür: Gerçek kimliğine kavuşmak için onu ataerkil ideolojiye bağlayan hep başkalarına bağımlı olma statüsünden vazgeçmek zorundadır. Bu sahne, Janie'nin cinsiyete dayalı zulümden başarıyla sıyrılmak için kendine özgü bir tanım çerçevesi içinde yaşama gereksinimini gösterir: Artık kimliğini başkalarına, yani erkeklere kıyasla değil, uyanan feminist bilincine göre tanımlar.[29] Benliğini, dış dünyaya açarak onunla özdeşleşmeden, Afro-merkezli bir gerçeğin bilincine varmıştır. Bu bütünlük duygusuna göre "herşey herşeydir ve biz birinin parçasıyken, diğeri de kendi ölçütümüze göre beliriverir."[30] Bütünlüğünü ancak, konumunu kıyaslamalı olarak düzenlemenin, yani "bağıntısal statünün"[31] sınırlarını aşarak muhafaza eder.

Tea Cake'in ölümünden sonra açılan ölüme kasıt davasından beraat eder. Kasaba sakinlerinin yaptığı dedikodulara ve acımasızca yargılamalarına aldırmayan Janie'nin yaşamı, dolayısıyla roman, "erkeklerin egemen olduğu bir toplumda bir kadının bir kişi olarak görülebilmesi için verdiği mücadeledir."[32] Bu bakımdan, Tea Cake'in ölümü bir trajedi olmakla birlikte aynı zamanda "Janie'yi arayışına

devam etmesi için özgür bırakır" ve kendini-gerçekleştirme sürecini dinleyen birini bulur.[33] Janie'nin iç dünyasının bir yansıması olarak betimlenen dış dünyada görülen ufuk ile armut ağacı imgeleri Janie'nin geçirdiği olgunlaşma sürecini simgeleştirirler. 16 yaşındayken arılarla armut ağacının birleşmesini gözlemleyen Janie'nin "Ah bir armut ağacı olmak--çiçek açan **bir** ağaç olmak!" (s. 25) düşü artık doğrulanmıştır. Olgunlaşan görüş açısıyla kendi ufukları tıpkı bu ağaç gibi dal budak salmıştır. Bu imge Janie'nin "hakikati yapılandırma"[34] çabasını, armut ağacı ise onun gittikçe olgunlaşan ve gelişen kimliğini gösterir. Bu imgeler, düşlerini kucaklayacak bir dünyayı yaratacak kimliği yepyeni bir kavramla tanımlama çabasını betimler. Robert Hemenway'e göre Janie "artık iç ve dış benliği arasında bölünmemiş olan, doğum ve ölüm gibi doğal döngülerle, sevgi ve kaybetme, bilgi ve kimlik kavramlarını özümlemiş, bütünlüğe ermiş bir kadındır."[35] Ufuk imgesinin gönderme yaptığı anlamlardan birisi olan kenar çizgilerde değildir, çünkü merkezinde erkeklerin yer aldığı bir dünyada, marjinal statüsünü açıkça görmektedir. Aslında kurulu düzenin marjinlarında yer almakla, Janie yeni tanımlara ve yeni yönlere derin bir gözlem yeteneği kazanmıştır.[36] Gerçeğin ırkçı/ataerkil beyazlarca tanımı ile bağlarını koparak, yeryüzünün gönderme yaptığı özgürlük kavramı ile gökyüzünün gönderme yaptığı inanç kavramını kendi gerçeğinin etrafına kurumlaştırarak çizen toplumsal kısıtlamaları aşar: "Herkesin kendisi için bulmak zorunda olduğu iki şey vardır. Allah'a ulaşmalı ve kendileri için yaşamanın bir yolunu bulmalı." (s. 285) Dış dünyaya açılma özgürlüğü ve Allah'a ulaşma inancı, ufuk imgesiyle bütünleşir.

Janie'nin ağzından dinlediğimiz bu roman, Janie'nin kimliğini arayış sürecinde geçirdiği evreleri nasıl aştığını sadece biz okurlara değil, arkadaşı Phoeby'ye de gösterir. Bu yaşam öyküsünün ardında geçmiş kuşaklardaki kadınların bilinçsizce de olsa Janie gibi bir kadının ezilmesini hazırlayan değer yargılarının eleştirisi yatar: Janie "anneannesinin, annesinin, kendisinin önceki yaşantılarını özümler, inceler ve onları Phoeby'ye aktarır."[37] Janie'nin öyküsünü Phoeby'yle paylaşması kadınlar arasında oluşan bir destek ağının önemini gösterir: "Yaşamının bu noktasında Janie, Nanny'nin 'vaaz vermesin-

den' kurtularak kendisini yeniden yaratan, yeni siyah kadının temsilcisidir."[38]

Bu yeni bir siyah kadın kimliği sadece Janie ile bize ders vermekle kalmaz, Phoeby'yi de eğitir: "Aman Tanrım!....Seni sadece dinlemekle...daha da büyüdüm, Janie." (s. 284) Romanda "ataerkil bir toplum düzeninde cinsiyete dayalı ayrımcılığın yarattığı kısıtlamaları protesto eden tüm kadınlar için evrensel imalar"[39] vardır. Ancak Hurston'ın burada verdiği ileti göründüğünden daha derindir. Hurston, siyah Amerika'nın beyazlar gibi güce ve ayrıcalığa dayalı bir toplum olmasından korkar. Nanny'ler, Mrs. Turner'lar ve Joe Starks'ların egemen olamayacağı gerçekten kendisine özgü bir siyah topluluğun folkloruna ve demokratik ilkelere sahip çıkarak yaşamasını ister.[40] Janie'nin yaşamını Phoeby'ye anlatması romanda bir dönüm noktasıdır, çünkü şimdiye kadar Logan Killicks, Joe Starks, Tea Cake'le var olan ilişkilerinde derecesi ne olursa olsun güç ilişkileri dengesine dayalı bir hiyerarşi sözkonusudur. Oysa başka bir kadınla yaşantılarını paylaşabilmek, Phoeby'nin temsilcisi olduğu siyah toplumla eşit düzeyde, ezilmeden ve gelişen kimliğini ifade eden bir "ses" aracılığıyla kendi kendisiyle barışık bir kadın olduğunu kanıtlar. Ufkunu "tıpkı bir balık ağı gibi kendisine doğru çekti....Onu gelip görmesi için ruhunu çağırdı." (s. 286) Janie için gerçek özgürlük, kendi iç dünyasının ufuklarıyla etkileşim ve diyaloğa kavuşmasını sağlayan bireysel gerçeğinin gücüne duyduğu inanç ve buna bağlı olarak geliştirdiği yaşam felsefesidir.

NOTLAR

1 Deborah E.McDowell, "Foreword: Lines of Descent/Dissenting Lines," Zora Neale Hurston, *Moses, Man of the Mountain* (1939; New York: Harper Perennial, 1991) , s. xiv.

2 Cheryl A. Wall, "Zora Neale Hurston: Changing Her Own Words," Eds. Henry Louis Gates, Jr. & K.A.Appiah, *Zora Neale Hurston: Critical Perspectives Past & Present* (New York: Amistad, 1993), s. 76.

3 Zora Neale Hurston, "How It feels to be Colored Me," Ed. Alice Walker, *I Love Myself When I am Laughing: A Zora Neale Hurston Reader* (New York: The Feminist Press, 1979), s. 154.

4 Draper, *Black Literature Criticism*, Vol. 2, s. 1069.

5 Henry Louis Gates, Jr., "Afterword: Zora Neale Hurston: 'A Negro Way of Saying'," Zora Neale Hurston, *Dust Tracks on a Road* (1942; New York: Harper Perennial, 1991), s. 259.

6 Vashti Crutcher Lewis, "The Declining Significance of the Mulatto Female as Major Character in the Novels of Zora Neale Hurston," *CLA Journal*, Vol. XXVIII, No. 2 (December 1984), s. 139.

7 Mary Helen Washington, "'I Love the Way Janie Crawford Left Her Husbands': Emergent Female Hero," Eds. Gates & Appiah, *Zora Neale Hurston*, s. 98.

8 Robert E.Hemenway, *Zora Neale Hurston*: A Literary Biography (Urbana: University of Illinois Press, 1977), s. 221.

9 Zora Neale Hurston, *Dust Tracks on a Road*, s. 151.

10 Zora Neale Hurston, "The 'Pet' Negro System," *I Love Myself When I am Laughing: A Zora Neale Hurston Reader*, s. 162.

11 Zora Neale Hurston, "Crazy for this Democracy," *I Love Myself When I am Laughing: A Zora Neale Hurston* Reader, s. 167.

12 Alice Walker, "Afterword: Looking for Zora," *I Love Myself When I am Laughing: A Zora Neale Hurston Reader*, s. 313.

13 Hemenway, s. 231.

14 Hurston, *Dust Tracks on a Road*, s. 155.

15 Ed.Steve Glassman ve Kathryn Lee Seidel, *Zora in Florida* (Orlando: University of Central Florida Press, 1991), s. xiii.

16 Cathy Brigham, "The Talking Frame of Zora Neale Hurston's Talking

Book: Storytelling as Dialectic in *Their Eyes Were Watching God*," *CLA Journal*, Vol. 37, No. 4 (June 1994), s. 402.

17 Claire Crabtree, "The Confluence of Folklore, Feminism and Black Self-Determination in Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God*," *The Southern Literary Journal*, Vol. XVII, No. 2 (Spring 1985), s. 55.

18 Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God* (1937; Urbana: University of Illinois Press, 1978), s. 29. Bundan sonraki bütün alıntılar aynı eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir.

19 Lewis, s. 140.

20 Kölelik döneminden bu yana olumsuz siyah kadın imgeleri için bkz. Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (1990; New York: Routledge, 1991), s. 23.

21 Michael G.Cooke, *Afro-American Literature in the Twentieth Century: The Achievement of Intimacy* (New Haven: Yale University Press, 1984), s. 74.

22 Barbara Smith, "Sexual Politics and the Fiction of Zora Neale Hurston," *Radical Teacher*, No. 8 (May 1978), s. 29.

23 Houston A.Baker, Jr., *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory, s. 57.*

24 Mary Helen Washington, "Introduction," *I Love Myself When I am Laughing: A Zora Neale Hurston Reader*, s. 15.

25 Baker, s. 58.

26 Ann DuCille, "'The Intricate Fabric of Feeling:' Romance and Resistance in *Their Eyes Were Watching God*," in Ed. Alice Morgan Grant, *All About Zora: Views and Reviews by Colleagues and Scholars at the Academic Conference of the First Annual Zora Neale Hurston Festival of the Arts, January 26-27, 1990, Eatonville, Florida* (Winter Park, Florida: Four-G Publishers, Inc., 1991), s. 100.

27 Thomas Cassidy, "Janie's Rage: The Dog and the Storm in *Their Eyes Were Watching God*," *CLA Journal*, Vol. XXXVI, No. 3 (March 1993), s. 261.

28 Kathleen Davies, "Zora Neale Hurston's Poetics of Embalmment: Articulating the Rage of Black Women and Narrative Self-Defense," *African American Review*, Vol. 26, No. 1 (Spring 1992), s. 155.

29 Alice Fannin, "A Sense of Wonder: The Pattern for Psychic Survival in *Their Eyes Were Watching God* and *The Color Purple*," in Ed. Lillie P.

Howard. *Alice Walker and Zora Neale Hurston.* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993), s. 49.

30 Molefi Kete Asante, *Kemet, Afrocentricity and Knowledge,* s. 39.

31 Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (1978; Berkeley: University of California Press, 1979), s. 199.

32 S.Jay Walker, "Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God*: Black Novel of Sexism," *Modern Fiction Studies*, Vol. 20, No. 4 (Winter 1974-1975), s. 520.

33 Carla Kaplan, "The Erotics of Talk: 'That Oldest Human Longing,' in *Their Eyes Were Watching God*," *American Literature*, Vol. 67, No. 1 (March 1995), s. 32.

34 Davies, s. 156.

35 Hemenway, s. 240.

36 Diane Matza, "Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God* and Toni Morrison's *Sula*: A Comparison," *Melus*, Vol. 12, No. 3 (Fall 1985), s. 47.

37 Emma J.Waters Dawson, "Redemption Through Redemption of the Self in *Their Eyes Were Watching God* and *The Color Purple*," *Alice Walker and Zora Neale Hurston*, s. 72.

38 Dawson, s. 72.

39 Lillie P. Howard, "Marriage: Zora Neale Hurston's System of Values," *CLA Journal*, Vol. XXI, No. 2 (December 1977), s. 264.

40 Erik D.Curren, "Should Their Eyes Have Been Watching God?: Hurston's Use of Religious Experience and Gothic Horror," *African American Review*, Vol. 29, No. 1 (Spring 1995), s. 24.

BÖLÜM 7

ANN PETRY, *THE STREET* (1946)

Ann Petry (1908- ?) 1938 yılında evlendikten sonra Harlem'de çıkan haftalık People's Voice gazetesi için muhabirlik yapar. Siyah yazın ile Sivil Haklar Hareketi'nde büyük önemi olan *Crisis* dergisinde yazan James W. Ivy, Petry'nin gazetecilik yıllarındaki çalışmalarından bahsederken, onun "Harlem hakkında çok yakından izlediği rahatsız edici bilgilere--Harlem'in kötülüklerini, olumsuz yapılanmayı, ailelerin trajik bir biçimde parçalanmasını ve yüksek ölüm oranı--sahip olduğunu söyler.[1] Petry'nin 10 ayda bitirdiği ilk romanı *The Street* (*Sokak*; 1946) Ocak 1946'da yayınlanır ve o yıl eleştirmenler romanı olumlu eleştiri yağmuruna tutarlar. Roman "vahşî bir çevrede vakarını korumak için ayakta kalma mücadelesini veren Lutie Johnson adındaki zeki, çalışkan ve çekici genç bir siyah kadının öyküsünü anlatır."[2] Çoğu eleştirmenin üzerinde fikir birliğine vardıkları gibi *The Street* romanı, Richard Wright'ın *Native Son* (1940) romanına koşut değerde doğalcı bir romandır. 1950 yılında yayınladığı "The Novel as Social Criticism" ("Sosyal Eleştiri Olarak Roman") adlı makalesinde Petry, romanının doğalcı etiketine karşı çıkar: Eğer bu roman doğalcı olarak kabul edilirse, topluma bir kader işlevi yüklenir ve "'karakterlerin kendi hareketlerinin getirdiği sorumluluk yükü üstlerinden alınmış olur.'"[3] Ancak Petry bu görüşte olsa bile, romanın kendi yapısı bundan farklıdır, çünkü yazar Lutie'yi "ırkçılığın ve ekonomik zulmün bir kurbanı olarak"[4] sergilemektedir. Bu bakımdan *The Street* romanının doğalcı bir eser olmasının yanısıra, eser ırkçılığı insanların yaşamını etkileyen bir çevre faktörü olarak ele alır ve bunun, kurbanlar üzerinde bıraktığı onarılmaz etkileri ele alır. Kurbanlar ile sevdikleri kişiler bu etkileri hiç bir şekilde an-

layamaz ve kontrol edemezler.[5] Siyah kadın yazın geleneğinde çok özel bir konumu vardır, çünkü ırkçılığı açıkça protesto eden ilk feminist roman olup, yayınlandığı 1940'lı yıllarda siyah bir kadın yazarın oldukça cesur bir atağını temsil eder: "*The Street*, siyah bir kadının, kendisine durup dinlenmeden zulmeden hain bir siyah adamı öldürdüğü ilk eserdi."[6] Richard Wright'ın *Native Son* romanı nasıl siyah erkeğin kentdeki ezilmişliğini konu alıyorsa, Ann Petry'nin *The Street* romanı da cinsiyete ve ırka dayalı stereotiplemenin siyah kadının kentdeki yaşamını nasıl etkilediğini anlatır. Yeniden Yapılanma döneminden başlayarak çok sayıda siyah kadın yazar Kuzey'e göç eden siyah kadınların kuzey kentlerinde uğradıkları haksızlıklara değinmiştir ama çok az kadın yazar siyah kadın işçilerin yaşam koşullarını ciddi bir biçimde ele almıştır. *The Street* romanı yayınlanana dek hiç bir siyah kadın yazar, kent ghetto'larında yaşayan siyah kadınları çaresiz bırakan ekonomik, ırkçı ve cinsel şiddeti, doğalcı felsefe ile sosyal gerçekçi görüşü birleştirerek feminist bir atıf çerçevesine oturtmamıştır. Irkçılığın, kapitalizmin ve cinsiyet ayrımının siyah kadın üzerindeki etkilerini işleyen *The Street* (1946) romanı Lutie Johnson'ın, Amerikan Düşü'ne ulaşmak için verdiği amansız mücadeleyi irdeler. Onun mücadelesi beyaz kültürel bir yapıntı olan siyah kadın kavramı ile yüzleşmesini gerektirmektedir. Ancak gerçeğin kendisinin de, siyah düşünce biçimini denetlemek için denetleyici siyah stereotipleri üreten beyazların kültürel bir yapıntısı olduğunun farkına varamaz. Roman boyunca Lutie, Patricia Hill Collins'in deyimiyle "siyah kadına ilişkin baskın grupların geliştirdiği olumsuz değerlendirmelere"[7] direnme gösterir.

Lutie'nin kocası Jim'in ırk ayrımı yüzünden bir işe girememesi, ailenin ekonomik gücünün temelindeki ataerkil değer yargılarını sarsar. Karısı, ailesini geçindirebilmek için Amerika'da büyük bir başarı kazanan ve lüks içinde yaşayan Chandler ailesinin beyazlara özgü dünyasında ahçı/hizmetçi olarak çalışırken, Jim de yitirdiği düşlerle dolu dünyasında oğlu Bub'ı geçindirebilmek için çalışır. Eve ancak birkaç ayda bir gelebilen Lutie, Amerikan Düşü'nü gerçekleştiren Chandler'lardan etkilenir. Lutie, bize Horatio Alger'in romanlarındaki fakirlikten--zenginliğe varma süreci için yarattığı başarı mitini

hatırlatan bir biçimde paranın ve çok çalışmanın önemine kendisini kaptırır. Bu da Amerikan toplumunun küçük bir örneğini temsil eden Chandler ailesinin statükosunu tanımlayan Püriten değer yargılarını simgeleyen bir yaşam biçimidir. Roman boyunca, siyahlar ile beyazların Amerikan Düşü için verdikleri mücadeleyi görürüz. Chandler ailesi, ahlâk çöküntüsüne dayalı zengin bir yaşam sürerler: Mrs. Chandler çeşitli erkeklerle evlilik-dışı ilişkilerine kayınbiraderi de dahildir ve sonunda Noel'de intihar ederse de ailenin üzüldüğü tek şey Noel kutlamalarının aksaması olur. Aynı şekilde insanlıktan yoksun olan Mrs. Chandler'in arkadaşları da, Lutie'ye beyaz erkeklerin metresi stereotipini yüklerler: "'Ama, ben evimde böyle çekici bir siyah orospuyu barındırmazdım.'"[8] Jim'den biraz farklı olmak kaydıyla ama yine de ona benzer bir biçimde erkeklik gururunu ve duygusunu kaybeden Mr. Chandler, karısının kendisini aldatmasına aldırmaz. Lutie'nin de gözlemlediği gibi beyazlar olabildiğince zengin bir yaşam sürerler ve bu yüzden de "kim isterse, çok çalışırsa ve dikkatli bir biçimde hesaplarsa zengin olabilir" (s. 43) fikri onu cezbeder. Lutie'nin Amerikan Düşü'ne siyahların da sahip olabileceği gibi yanlış bir hükme varması beyazların Amerika'da Lutie'ye böyle bir fırsatı vermeyeceği toplumsal gerçeğini göremediğini gösterir. Ancak bu Amerikan başarı miti, Mrs. Chandler'in Lutie'yi kendisinden aşağı görmesine varan ve Chandler ailesinin insanlığını yok eden şeyin bu Düşün kendisi olduğunu anlayamayan Lutie için bir saplantıya dönüşür.

Aynı şekilde Amerikan Düşü'ne varamamak Lutie'nin babası Pop gibi siyahları, sevgilileriyle kurduğu cinsel ilişkilerle kaçış yolları deneyen bir alkolik ve Jim gibileri de Lutie'nin kazandığı parayla "alınan yiyecekleri yiyen, onun yatağında uyuyan, Jim'le sevişen o siyah orospuya" (s. 54) gönderen bir ahlâksız haline getirmektedir. Güçsüzlük ve acz duygusuyla başa çıkamayan Jim kendi çalışmasıyla ulaşamadığı "Düş"e Lutie'nin çalışmasıyla ulaşabilir. Lutie'nin de farkına vardığı gibi Jim'in aldatıcı tutumu ve Pop'un ikiyüzlülüğü, beyazların değerler sistemi ile mücadele etmenin farklı yollarıdır. Eşit fırsat yokluğu ve iş ayrımı siyahları, suç ve fakirlikten bağımsız saygın bir yerde yaşama şansından yoksun bırakmaktadır. Yıllar sonra 116. Sokağa taşındığında Lutie kendi kendisine şunu sorgular: "eğer

Pop, kentin başka bir kesiminde yaşasaydı ve tüm enerjisi ve gelişmemiş yeteneklerini kullanabileceği iyi bir iş bulabilseydi, belki de Pop farklı bir insan olabilirdi." (s. 81)--bu soru Jim için de geçerlidir. Pop'un Jim'in metresi hakkında yazdığı uyarı mektubu Lutie'nin yaşamını değiştirir: Lutie, Chandler'lardaki işinden ayrılır, oğlu Bub'la birlikte Pop'un evine gider ve Harlem'de 116. Sokaktaki küçük ve bakımsız bir apartmana taşınır. Lise diploması olduğu ve devlet memurluğu sınavlarını kazandığından, daha iyi bir işe girme olanağı bulunduğu halde, Pop ile Jim'in yaşadığı aynı düşüşü tekrarlar. Bu sokaktan "çıkmak için mücadele etmeye" (s. 74) kararlıyken, kentin kaderini belirleyecek kötü bir kesiminde yaşamak zorundadır. Siyah ırkın sosyoekonomik koşullarıyla mücadele edecek güçlü iradesi, siyahların yaşamlarını çevreleyen gerçeğin algılanmasıyla bir arada betimlenir: "Harlem'in her tarafında böyle apartmanlar var, diye düşündü, ve tuzaktan başka bir şey değiller. Kirli, karanlık, pis tuzaklar." (s. 73) Sokak, onu potansiyel bir orospu yani bir kurban rolüne doğru itmektedir ve bu da, onu Amerikan Düşü'nden ayrı tutan beyaz toplumun yarattığı imgeye uygun bir roldür.

Sokak beyaz Amerikan Düşü ve dolayısıyla da beyaz başarı mitinin tersine çevrilmiş biçimi için bir eğretileme oluşturur. Siyahların yeraltı dünyası, beyaz Amerikan Düşü'nün insanı insanlığından çıkaran etkisini yansıtır, çünkü siyahlar siyahların kanını emmektedir: Geçmişte erkeklerin cinsel tacizinden kurtulmak için kendisini bile bile yakan Mrs. Hedges, artık siyah kızları satma gücü ve özgürlüğüne sahiptir; beyaz erkeklerle yattığı için ırkının aşağılandığı duygusundan kurtulabilmek için sevgilisi Jubilee'yi döven Boots Smith--"Siyah erkekler ona yetmiyordu." (s. 282)--şimdi siyah kadınları beyaz adam Junto adına pazarlamaktadır. Yaşamlarını mahveden beyaz ırkçılıkla mücadelede başarısız olan Mrs. Hedges ile Boots Smith'in geçirdikleri cinsel ve ırkçı tacizi, diğer siyahlara yansıtmaktadırlar. Super, kadınlar tarafından sevilmemenin intikamını tecavüze yeltendiği ama başaramadığı Lutie ile beyaz teğmenlere de hizmet veren ve izinsiz bir genelev işleten Mrs. Hedges'den almaya çalışır. İkisinde de başarılı olamayınca, Lutie'nin onu reddederek güçlendirdiği konumunu yıkmak için Bub'ı suça teşvik eder: Bub beyaz mafyanın posta kutu-

larından mektuplarını çalar ve Super'ın polise başvurmasıyla da mahkemede yargılanarak ıslahhaneye gönderilir. Aslında Super'ın bu intikam planı dolaylı bir biçimde beyazları da hedefler, çünkü onu para ve iyi bir işten yoksun bırakacak konuma hapseden beyazlar da Bub'ın yaşamı pahasına aldatmıştır. Super dışındaki bütün bu siyah erkekler, yasadışı yollardan para kazanan ve refaha kavuşan Junto tarafından beyazlarla eşit muamele görürler, ama onun "malı" konumundadırlar. Super bilmeden Junto'ya hizmet etmiştir, çünkü Bub'ı suça itmesi Lutie'yi de Junto'nun tuzağına düşürür. Böylece kadın ticaretinin yönettiği sokağın dünyasında, beyaz adam yine siyahları kontrol altında tutmaktadır: Junto, beyazların, siyahların yaşamları etrafına bir duvar gibi ördüğü stereotipleri kullanarak yaşamını kazanmaktadır.

Bu sırada hala kısa bir süre bir klüpte şarkıcılık yaparak "sokaktan şarkı söyleyerek çıkacağını (s. 183) düşleyen Lutie, düştüğü tuzağın farkında bile değildir. Boots onun şarkıcılığı için para ödemez, çünkü Junto onu orospu olarak kullanmak ister. Lutie'nin dürüstlüğü şarkıcılığı bırakmasına neden olur, ama ne yazık ki Bub için 200 dolar kefalet ücretini Boots'dan ödünç istemek zorunda kalır. Junto'nun metresi olmayı reddetmesi, Lutie'nin siyah kadın stereotipine karşı yaşamı boyunca verdiği mücadelenin bir parçasıdır. Junto'nun bu teklifi bardağı taşıran son damla ve "yıllardır çevresine örülmekte olan duvarı bitirecek" son tuğladır ve "son tuğla yerine konduğunda tamamen hapsedilmiş olacaktır." (s. 423) Boots ile yatmayı reddetmesi bu son tuğladır ve kendisini korumak için onu öldürür. Boots'un kafasına "ağır bir demir şamdan" (s. 429) ile vurduğunda, Boots'u, kendisini tuzağa düşüren ve zulmeden tüm beyaz dünyayı temsil eden bir "tür" olarak görür: Sokak, Jim ve sevgilisi, ve sonunda "siyah insanları duvarların arkasına iten" (s. 430) beyaz ırkçı dünya. Boots'un öldüğünü anlayınca sosyal konumu artık mühürlenmiştir: "O bir katildi." (s. 432) Boots'un cesedinin cebinden para çalma sahnesi artık Lutie'nin yaşamı boyunca özlediği ve Amerikan Düşü'nün kültürel bir göstergesi olan paraya ancak suç işleyerek sahip olabildiğini gösterir.

Paranın "kendisini ve Bub'ı sokaktan çıkarabilecek tek şey" (s. 166) olduğuna dair daha önceki kararlılığı ve parayı aşırı vurgulaması Bub'in da tek saplantısının para olmasına yol açmış ve onu yapay

Amerikan Düşü'nün kurbanı durumuna düşürmüştür. Chandler'lar gibi Bub da biraz para kazanmış, ama Düşü'n gerektirdiği ahlâk çöküntüsünün kurbanı olmuştur. Lutie'ye gelince, kendisini sokağın yozlaşmış uygulamalarının dışında tutma kararlılığı onu suç işlemeye itmiştir, çünkü Sokak beyazların üstünlüğüne dayalı ideolojinin bir ürünü olmuştur. Lutie'nin Chicago'ya sadece gidiş bileti almak ve Bub'ı yalnız bırakmaktan başka çaresi kalmamıştır, çünkü Amerikan Düşü'ne erişme saplantısının Bub'ın işlediği suçun gerçek nedeni olduğunu anlar. Calvin C.Hernton'a göre: "Paraya olan sonsuz gereksinim ırkçı kapitalist Amerika'da siyah insanları bölücü, öldürücü bir tuzaktır. Ama siyah insanların içinde doğdukları ve çevrelerini saran ve sürekli Amerikan Düşü olarak yüceltilen bildikleri tek yaşam biçiminden vazgeçmelerini beklemek tamamen delice olur."[9]

Siyahların Amerikan Düşü'nün temelindeki paraya ancak yeraltı dünyasında suç işleyerek varılacağını garanti eden sosyoekonomik koşulları yaratan beyaz dünyadaki değerlerin yozlaşması ve bunların siyah erkekler tarafından içselleştirilerek siyah kadınlara yansıtılması Lutie'nin düşüşünü hazırlar. "Kişilerin insanlığını emen" (s. 229) bir sokakta yaşayan Lutie, vücudunun mal statüsünde görülmesiyle insan yerine bir nesne olarak algılanmaya tek direnen kişidir, ama bilinçsizce de olsa düşünce biçimi ile beklentilerinin beyaz Amerikan Düşü'nün "malı" haline getirmiştir. Aynı Düş, "pislik ve çöplük ve çirkinlik"leri (s. 436) sadece karın kapatabileceği bu Sokak'tan çıkma olasılığını yok etmiştir. İronik bakımdan, Harlem'de beyazların dondurduğu ve mühürlediği yaşam mücadelesini simgeleyen karın beyazlığı romanın sonunda siyahların "aşağılanmış" yaşamlarını da örtmektedir.

Lutie, "benlik-bilincini"[10] kazanma duygusunu öldüren ırk ve cinsiyet gibi kültürel yapıntıların yüzünden başarısız olmuştur. Hiçbir zaman siyah bir kadın olarak kimlik-tanımını geliştirme mücadelesi vermemiştir. Beklentileri, beyaz zalimin düşlerini simgelemiş ve farkında olmadan beyazların, siyahların suç ve şiddetten başka bir işe yaramadıkları konusundaki beklentilerini doğrulamıştır. "Siyah kadınları aşağılayan imgeleri, kendi tanımladığı imgelerle değiştirme"[11] çabasını göstermeksizin, sadece beyazların Düşü'ne

erişebilmek için mücadele etmiştir. Beyazların hükmettikleri kimlik-kavramı, Lutie'yi ayrıksı siyah kadınlığını baskı altında tutan bir söylemin içine hapsetmiştir. Bu bağlamda *The Street* romanında "siyah erkekler ile siyah kadınların birbirleriyle ilişkilerinde cinsiyet politikasını, yani kadınların varlığına hükmeden erkek gücünün ortaya koyduğu bir politikanın sergilendiğini görürüz."[12] Lutie Johnson, siyah kültüre özgü bir değerler sistemi ile kimlik tanımını geliştirmeden beyazların tanım çerçevesinde tıpkı beyazlar gibi yerini alacağına inanmış ve bu onun trajik sonunu hazırlamıştır. Kendisini kendisi olarak görmeyi reddeden ırkçı bir dünyada, kendisi olmadan yaşamayı başarının anahtarı sanmış ama böyle yapmakla da bir kez daha siyah stereotipi doğrulayan bir benlik-imgesini sergilemiştir. Beyazların başarı mitine koşut bir başarıyı gerçekleştirmeye uğraşan yeraltı dünyasındaki siyah erkekler, fuhuş sektöründe beyazlarla işbirliği yaparak kölelik dönemini çağdaş düzleme taşıyarak siyah kadınları beyaz efendinin tecavüzüne teslim etmiş ve kendi erkeklik vakarlarının yıpratılmasında etkin bir rol oynamışlardır. Güç ilişkileri dengesinde yerini alamayan Lutie ise itildiği bu konumu reddederek suçlu olmuş ve istemeden yeraltı dünyasında kendisine beyazların hazırladığı yere oturarak tüm boyutlarıyla olumlu bir özgürlük anlayışını belirleyen çıkış yollarını kapatmıştır.

NOTLAR

1 Ed. Trudier Harris, *Afro-American Writers, 1940-1955: Dictionary of Literary Biography*, Vol. 76 (Detroit: Gale Research Inc., 1988), s. 141.

2 Harris, s. 142.

3 Eds. Baechler & Litz, *African American Writers*, s. 353.

4 Ed. Baechler & Litz, *African American Writers*, s. 353.

5 Harris, s. 143.

6 Calvin C.Hernton, "The Significance of Ann Petry," *The Sexual Mountain and Black Women Writers: Adventures in Sex, Literature, and Real Life* (1987; New York: Anchor Books, 1990), s. 59.

7 Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, s. 11.

8 Ann Petry, *The Street* (1946; Boston: Beacon Press, 1985), s. 40. Bundan sonraki bütün alıntılar aynı eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir.

9 Hernton, s. 83.

10 Collins, s. 111.

11 Collins, ss. 22-23.

12 Hernton, s. 85.

BÖLÜM 8

TONI MORRISON'IN ROMANLARI: *THE BLUEST EYE* (1969), *SULA* (1973), *SONG OF SOLOMON* (1977), *BELOVED*(1987), *JAZZ* (1992)

Lorain, Ohio'da doğan Toni Morrison'ın (1931-) asıl adı Chloe Anthony Wofford olup, Howard Üniversitesi'nde lisans eğitimini yaparken, kolay telaffuz edilebilmesi için ismini Toni'ye çevirmiştir. Cornell Üniversitesi'nde 1955 yılında yüksek lisans derecesini aldıktan sonra Howard Üniversitesi'nde İngilizce öğretmiş ve 1957 yılında evlendiği Jamaika'lı mimar Harold Morrison'dan 2 oğlu olmuştur. 1964 yılında boşanmalarından sonra Random House yayınevinin ders kitabı bölümünde editörlük yapmaya başlamıştır ve halen aynı yayınevindeki belli başlı editörlerden birisidir. Gustave Flaubert'in *Madame Bovary* eseri ile Jane Austen'ın eserlerini seven Morrison, "...yıllar sonra ilk romanımı yazdığımda, içinde doğup büyüdüğüm kültürün doğası hakkında aynı özgüllüğü yakalamak istedim"[1] der. Morrison, ırk, cinsiyet ve sosyal sınıf gibi insanları birbirinden ayıran unsurların bireyi nasıl etkilediğini araştırır. Kentlerde ve kasabalarda yaşayan siyahların ait oldukları boş, anlamsız dünyada kimliklerine sahip çıkma mücadelesini anlatır.[2] Gabriel Garcia Marquez ve Faulkner'dan etkilenen Morrison aynı zamanda James Baldwin'in lirik üslubu, caz, blues ve siyah ağızdan da etkilenmiştir: "Eserleri, bir yandan Zora Neale Hurston'ın lirik modernizmi, diğer yandan da Richard Wright'ın varoluşçu doğal denemeleri arasındaki büyük ayrımı kapatır."[3]

Romanlarında Yunan Trajedisindeki koronun da hazır bulun-

duğunu Morrison şöyle açıklar: "Yunan trajedisini daima okumaktan zevk almamın büyük bölümü, onun Afro-Amerikan toplumsal yapıları (şarkı ve koronun işlevi, toplumun istekleriyle bireyin gururu arasındaki kahramanca mücadele) ile Afrika dini ve felsefesi arasındaki benzerliktir."[4] Sözlü öykü anlatma geleneğini çağdaş romanda kullanan Morrison, Afro-Amerikan toplumunun sözlü kültürünün önemini vurgular ve bunu yaparken de sözlü geleneği yaşatan belleğin kaybedilmesinin doğuracağı sonuçları inceler.[5] Morrison'ın eserlerinde hiç bitmeyen bir süreklilik vardır: "'Klasik müzik tatmin eder ve biter. Siyahların müziği bunu yapmaz. Caz sizi daima sınırda durdurur. Hiç bir zaman son vuruş yoktur. Spiritüellerin ardında bitmeyen bir şey vardır....Kitaplarımın da böyle olmasını istiyorum--çünkü birşeylerin saklı tutulduğunu ve hepsini şimdi elde edemeyeceğimiz birşeylerin, yani söylenenden daha fazlasının olduğu duygusuna sahip olmak istiyorum.'"[6]

Toni Morrison'ın ilk romanı olan *The Bluest Eye* (En Mavi Göz, 1969) siyah bir kızın Amerika'da büyümesinin zorluklarını anlatır. Beyazların siyahlara yükledikleri güzellik tanımını içselleştirerek kendini her an çirkin hisseden Pecola Breedlove'ın tıpkı beyazlar gibi mavi gözlere sahip olma isteği, kısa zamanda saplantıya dönüşür. Toni Morrison *En Mavi Göz*'ü tasarlama aşamasındayken, siyahların 1960'ların 'Siyah Güzeldir' sloganının çözemeyeceği türden sorunlarını anlatacağı bir romanı yazma gereğini duyduğu söyler. Toni Morrison'a göre "siyah güzeldir" kavramı beyazlık ile güzellik arasında eşdeğerlik kuran beyazların düşünce biçiminin siyahlar tarafından siyahlar için tekrarlanmasından ibarettir: "Morrison'un belirttiği gibi, fiziksel güzelliğin bir erdem olduğu görüşü, bizim siyah geçmişimiz, şimdiki zaman ve gelecekle pek ilgili değildir; güzelliği, insanın değerini ölçme biçimi olarak kullanmak...tamamen önemsiz ve beyazlara özgü bir değerlendirme biçimidir ve bununla ilgili sürekli bir meşguliyet, duyguların değiştirilemez bir köleliğidir."[7] Gerçekte stereotiplerin arasında en belirgin olan siyahlık ve çirkinlik kavramlarının eşdeğer olduğu anlayışı, Afro-Amerikan tarihi boyunca siyahların ilerleme göstermesine de neden olmuştur.[8] Bu yüzden Toni

Morrison beyaz kadınların da uymak zorunda olduğu güzellik standartını irdelerken, sarı saçlı mavi gözlü olmanın gönderme yaptığı sevilme, kabul edilme, dostluk ve aile bağları gibi kavramları da ele almaktadır.[9]

Bu saplantının özünde toplumdaki siyahları psikolojik bir baskı altında yaşatan "beyaz güzellik standartının"[10] yanısıra bunun verdiği bir güç özlemi vardır. Romanın başındaki ilk üç paragraf aynı bilgiyi içerir, ama hepsi farklı biçimlerde yazılmıştır. İlk paragraf sözcükler arasında kalan boşluk, harflerin büyüklüğü ve noktalama işaretleri bakımından standart dil kullanımına göre yazılmıştır. İkinci paragrafta sözcükler arasında bırakılan aralık azalmış, harfler küçülmüştür.[11] 3. paragrafta hiç bir boşluk olmaksızın sıkıştırılmış çok küçük harflerle yazılmış ve noktalama işaretleri de olmadığından tutarsız ve anlamsız olmuştur. Bu, anlamdan anlamsızlığa geçiş, aslında roman boyunca Pecola'nın mavi gözleri güzellik kavramı olarak algılamasının ne denli anlamsız ve zararlı olduğunu gösteren bir eğretilemedir: "Baskın beyaz toplumca onaylanan davranış ve görüntü örüntülerinin kalıpları içinde sıkışıp kalanlar, hem kendilerine hem de başkalarına zarar verirler."[12] Romanın anlatıcısı ve Pecola'nın arkadaşı Claudia da bize "belirli kültürel inançların bunları sorgulamayan bireyler üzerindeki zarar verici etkilerini"[13] betimler. Claudia, Pecola'yı "sorunlu"[14] biri olarak bize ilk defa tanıttığında, Pecola'nın ailesinin başına gelen acıları öğreniriz: "Annem, bu insanlara ne olduğuna akıl erdiremiyordu; şu yaşlı it, Breedlove evini ateşe vermiş, ev karısının başına çökmüş, sonuçta sokakta kalmış herkes." (s. 18). Claudia'nın duru ve gerçekçi anlatımıyla sunduğu bu aile dramının sonuçta bir aileyi parçaladığını görürüz: "Bayan Breedlove, yanında çalıştığı bir kadınla birlikte kalıyordu; oğlu Sammy, başka bir aileyle; Pecola ise bizde kalıyordu. Cholly, kodesi boylamıştı." (s. 19) Suç unsurunun ağır bastığı bu ailede, bir kenara itilivermenin, yalnızlığın ve sevgisizliğin çirkin olmasından kaynaklandığına inanan Pecola'nın içine düştüğü güzellik tutkusu, Claudia gibi diğer siyah kızlarınkinden pek de farklı değildir: "Her şey Noelle, taşbebek armağanlarıyla başlamıştı. Büyük, özel, sevilen armağan her zaman için mavi gözlü büyük bir

taşbebekti....bütün dünya, mavi gözlü, sarı saçlı, pembe tenli bir yapma bebeğin her kız çocuğunun en değerli hazinesi olduğu konusunda görüş birliğine varmıştı." (ss. 20-21) Güzelliği sarı saçlı, mavi gözlü olarak tanımlayan beyazların dünyasında Claudia, bu güzelliği simgeleyen "Shirley Temple'a tapınmayı" (s. 24) öğrenir. Bu duyguları paylaşan Pecola ise sadece fincanın üzerinde resmi olan Shirley Temple'ın "sevimli yüzünü görmek ve ona dokunmak uğruna süt içmek için hiç bir fırsatı kaçırmadığını biliyorduk." (s. 24) Aslında bu güzellik tutkusu Pecola'nın iç dünyasındaki sevilme arzusundan kaynaklanmaktadır, ama beyazların güzellik kavramına denk düşmeyen özelliklerinden dolayı, sevilmenin nasıl gerçekleşebileceğini anlayamamaktadır: "...bir kimseye kendini nasıl sevdirebiliyorsun?" (s. 33) Bu sorunun cevabı, Breedlove'ların aile yaşamlarına döndüğümüz romanın geri kalan bölümlerinde açığa kavuşacaktır.

Bir mağazanın ön bölümünde yaşayan bu yoksul siyah aile, "çirkin olduklarına" inanarak, beyazların yüklediği "kendilerinin olmayan, ama kendilerine yakıştırılmış olan bu çirkinliklerini sırtlamış, deyim yerindeyse giyinmişlerdi." (s. 38) Beyazların kendilerine doğrulttukları olumsuz bakış açısını içselleştiren, yani kendilerine beyazların açısından bakarak kendilerini aşağı/çirkin gören, bu ailede "çirkinliği bir davranış biçimine dönüşmüş baba Cholly" (s. 38) bu olumsuzluğu davranışlarına yansıtır. Aslında başkalarının gözünde çirkin olmasının nedeninin siyah oluşundan, yani ırkçılıktan ileri geldiğini kavramakta güçlük çeken Pecola "böyle çirkin olduğu sürece, bu insanlarla birlikte yaşamak zorunda" (s. 45) kalacağı sonucuna varır. Sınıfta ona bakmamaya çalışan ve onu yalnız oturtan öğretmenlerinin çirkin olduğunu her an hissettiren bu davranışlarına dayalı olarak Pecola suçu kendinde arar ve "kendisini insan yerine koymamasına, hor görmesine neden olan çirkinliğinin gizemini ortaya çıkarmaya uğraşarak aynanın karşısında saatlerce oturup kendine bakar dururdu." (s. 45) Burada ilginç olan Pecola'nın kendisi hakkında geliştirdiği benlik-kavramını, aynadaki yansımasına yorum getirmek suretiyle değerlendirir. Beyazların da bir yansıma olarak gördükleri siyah imgeye, bilinçsizce onların açısından bakan Pecola'nın bulduğu

çözüm olanaksız ve gerçekdışıdır: "...Gözleri, şu gördüklerini kaydeden, görüntüleri algılayan gözleri, o gözler farklı olsaydı, yani güzel olsaydı, kendisi de farklı bir insan olacaktı." (ss. 45-46) O andan başlayarak Pecola her gece "mavi gözleri olsun diye" (s. 46) dua etmeye başlar. Bu, beyazların siyahlar için uydurdukları "Diğeri"ni çirkin görme fantazisine karşılık, Pecola'nın "Diğeri" olarak kalmamak için uydurduğu karşı bir fantazidir, ama kendi kimliğine zarar verecektir: "Kendisini yalnızca bir mucizenin kurtarabileceği inancına saplanıp kaldığı için güzelliğinin bilincine asla varamayacaktı. Görülmesi gereken neyse onu görecekti: Başkalarının gözlerini." (s. 46) Yediği şekerlemenin üzerinde ona adını veren Mary Jane'in resmine bakar: "Gülümseyen beyaz bir yüz. Hoş bir dağınıklık içindeki sarı saçları, mavi gözleriyle bir temizlik, bir gönenç dünyasından bakmakta....Şekerlemeyi yemek bir bakıma gözleri yemek demek, Mary Jane'i yemek demek. Mary Jane'i sevmek. Mary Jane olmak demek." (s. 50) Kendisi olmadan yaşamanın güzellik anlamına geldiği bu beyazların algılama biçimine dayalı dünyada, Pecola hep başka bir insan olma hayaliyle yaşamaktadır. Bu hayalden kurtulamadığından, saflığına kapıldığı Junior'ın evine kedilerine bakmak için giren Pecola, "mavi gözleri" (s. 87) olan kara kediden çok etkilenirse de Junior kediyi öldürür ve annesi gelince de bunu Pecola'nın üstüne atar. Annesinin tepkisi Pecola'nın o evde bir siyah imge olmaktan öteye geçmediğini gösterir: "'Seni gidi yaramaz küçük alçak Zenci. Çık git evimden.'" (s. 89)

Irklararasındaki bu sevgisizliğin hakim olduğu dünyada Pecola'nın annesi Pauline ile Cholly evliliklerini sevgi üstüne kurmuşlardı. Çocukluğunu Güney'de geçiren Pauline, evlendikten sonra Cholly ile birlikte Kuzey'e (Ohio) taşınır. Ancak Amerikan Düşü'ne kapılan Pauline lüks dolu bir yaşamı özler ve Fisher ailesinin evinde hizmetçi olarak çalışmak "yaşamı...daha ince, daha güzel [yapar]...Burada güzellik, düzen, temizlik ve takdir bulur."[15] Silik bir kimlik ve başarısızlık duygusu ile kenara itilen Cholly ile maddeci Pauline'in her ikisi de beyazlara bu hayranlıkları yüzünden siyah kimlik tanımında Pecola için zayıf ve olumsuz bir örnek olmuşlardır. Bunun tam tersi-

ne, Pecola'nın arkadaşları Claudia ile Frieda MacTeer, onları seven ve onlara nesnelerden çok insanlara değer vermeyi öğreten anne ve babalar tarafından yetiştirilirler, ve bu sağlıklı örnekler sayesinde kendileriyle barışık siyah insanlar olarak büyürler. "Para, Pauline'in giyimi, Cholly'nin de içkisi için, tüm tartışmalarının konusunu oluşturuyordu." (s. 110) Sammy'den sonra doğurduğu Pecola ise düş kırıklığı yaratır: "Çirkin bir bebek olduğunu anlamıştım." (s. 117) Pauline, tüm ailenin geçimini üstlenir ve çocukların da babaları gibi günahkâr olmamaları için dua ederdi: "Cholly'yi bir günah ve başarısızlık örneği olarak görüyor, onu dikenli bir taç, çocuklarını da bir put gibi taşıyordu sırtında." (s. 118) Beyazların gözünde "bulunmaz bir hizmetçi" (s. 120) olan Pauline, tıpkı Alice Walker'ın *The Third Life of Grange Copeland*'daki Mem gibi durmaksızın çalışır ve çocuklarına "annelik görevini" (s. 120) yerine getirirken, babalarının kusurlarını da onlara göstermeyi ihmal etmez. Yani bir anlamda baba "olmamaları" gereken bir örnektir. Cholly, annesinden bir sevgi görmeden büyümüştür ve onu, annesinin attığı demiryolu yakınındaki "çöp yığını" (s. 124) içinden kurtaran teyzesi büyütmüştür. Minnet duygusunu hatırlatarak onu büyüten Jimmy teyze öldüğünde, Cholly "merak duygusundan başka bir şey" (s. 135) duymaz. Maddeci anlayışın ve sevgisizliğin egemen olduğu yaşamında bütün merak ettiği ölünün gerçekten "buz gibi soğuk olup olmadığını anlamak için ona dokunmak" (s. 135) isteğidir.

Cholly, kör kütük sarhoş bir halde eve geldiğinde Pauline'le eski ilişkilerini özleyerek Pecola'nın mutsuz oluşuna dikkat eder. Cholly'nin umarsızlığını sözel anlamda ifade edememesi onda kuraldışı davranışlarla doyuma ulaşan bir özgürlük isterisine sebep olur.[16] Cholly'nin bunalımı ise Pecola'nınkine benzer, çünkü Cholly de çocukluğundan beri kendi siyah kimliğine nefretle yaklaşılmış ve sevgiden yoksun bırakılan iç dünyasındaki bu boşluğu şiddete başvurarak doldurdurmuştur: "Kendi düş dünyasını yaşamakta ve giderek ölmekte özgürdü, nasıl ve ne zaman öleceği onun için bir önem taşımıyordu. Cholly o günlerde gerçekten özgürdü. Annesi tarafından bir çöp yığını üzerine bırakılmış, babası tarafından bir kumar oyunu uğruna kovul-

muş bir insan olarak yitirecek daha fazla bir şeyi yoktu." (s. 151). Pauline'le mutlu anlarını hatırlamasıyla birlikte kendisine hakim olamaz ve bulaşık yıkamakta olan Pecola'ya tecavüz eder. Gerçekte Cholly'nin kızına tecavüz etmesi zina (insest) tabusunu yıkmış ve bu yüzden siyah toplumun tepkisi, iğrenme, kızgınlık ve alayla karışık bir tutum şeklinde olmuştur:[17] "Böyle şeyler için bir yasa olmalı; daha çirkin bir şey yaratmak için birleşen iki çirkin insana karşı." (s. 177) Sevgi ve nefretin birbirine karıştığı bu ilişki sonucunda Pecola neye uğradığını şaşırır: "Çocuk kendine geldiğinde, kalın bir yorgan altında, mutfakta, yerde yatmakta, başında dikilmekte olan annesinin yüzüyle, bacakları arasındaki acı arasında bir ilişki kurmaya çalışmaktaydı." (s. 155) Aslında Cholly'nin saldırganlığının ardında iyi ifade edemediği bir sevgi vardır. Tecavüzden önce kızının ne kadar çirkin ve mutsuz olduğunu görür ve onu mutlu etmek için bu sapkın yolu dener, çünkü sevgisini ancak cinsel gücüyle ifade edebilmektedir. Oysa ki bu ifade değil, bir saldırıdır ve aile dramı bununla başlar: Pecola'nın doğurduğu bebek ölür, Sammy kasabadan ayrılır, Cholly iş yerinde ölür ve Pauline önce "Pecola'yı yere" (s. 178) devirerek öfkesini ifade ederse de onunla birlikte kasabanın sınırında bir evde oturur. Bu bağlamda Pecola, Pauline ve Cholly, beyazlar tarafından kendilerine yüklenen bir siyah kimlik tanımını aşamadıklarından silik kimlikleriyle mutsuz olmuşlardır. Diğer bir deyişle olumsuz benlik-imgeleri aile kurumuna da zarar vermiştir.[18] Beyazlar gibi olmak isteyen Pecola için güzel olma özlemi sona erer: "Küçük kara derili bir kız, küçük beyaz derili bir kızın mavi gözlerine özeniyor ve o özleminin özünde yatan korkuyu ancak özlemi gerçekleştiren bir kötülük yenebiliyor." (s. 190) Onu "çirkin" yaşamaya mahkum eden ve insanların gözünde acınacak bir zavallı, yani beyazların stereotipine koşut bir "nesne" yapan saldırı bir anlamda diğer siyahların kendilerini ondan üstün görmelerini sağlamıştır: "Hepimiz...çöpümüzü onun üzerine atıp temizlendikten sonra çok sağlıklı hissediyorduk kendimizi....Benliklerimizi onun üzerinde biliyor, kişiliklerimizin içini onun güçsüzlüğüyle doldurup onları şişiriyor, gücümüzün tadına varıp esniyorduk." (s. 191) Ancak Pecola bu özlemi yok eden kötülük sonu-

cunda mavi gözlere sahip olduğuna (s. 189) inanır. Onu diğer insanlardan "koruyan deliliğe" (s. 192) adım atan Pecola gerçekten de diğerlerinin içerisinde en farklı kişi olduğuna inanır. Ancak kendine saygısını yitirmiş ve kasabanın "sınırında" yaşamak zorunda kalmıştır. Romanın özünde kişinin kendi kimliğini yapay değer yargıları ile ölçmesi sonucu edinilen sağlıksız bir kimlik-tanımının sadece kişinin kendisine değil, çevresine de verdiği zarar yatar. Morrison, Pecola'nın şahsında "fiziksel ölçütlerinin belirlediği değer verme ölçüsüne alternatifler ve tepkiler sunar."[19] Pecola'nın tersine romanda yer alan hayat kadınları ile diğer siyah kadınlar daha bağımsız yaşamakta ve Pecola gibi deliliğe varan bir açmaza düşmemektedirler.[20] Claudia bir an için Pecola'nın doğacak çocuğunun siyah kimliğini herşeyin üstünde bir değer olarak algılar.[21] Claudia için kasabanın gözünde Pecola'nın "namussuz" ve "çirkin" ölçütleriyle yargılanması önemsizdir: "Bebeğin yaşamasını isteyen başka birine duyduğum gereksinme Pecola'ya karşı duyduğum sevgimden daha güçlüydü--Shirley Temple, Maureen Peals, gibi beyaz taşbebeklere karşı duyulan o evrensel sevgiye karşılık istiyordum bunu." (s. 178)

Sula (1973) 1919 ile 1968 yılları arasında siyah kadının kimlik tanımını irdeler. Toni Morrison, *Sula*'yı yayınladıktan 1 yıl sonra "biz [siyahların] yapmaları gereken şey kendimizi kendimize tanıtmamızdır. Geçmişi bilmeliyiz ki şimdiki zaman için kullanabilelim."[22] Roman, aynı adı taşıyan isyankar ruhlu bir paryanın, baskın beyaz toplum ile içinde bulunduğu siyah topluluğun kodlarına, değerlerine ve standartlarına boyun eğmeği reddeden kişiliğini sergiler.[23] Medallion, Ohio'da siyahların yaşadığı ve adına Taban denen mahallede, 1. Dünya Savaşı'nda gördükleri--"...bir askerin yüzünün uçtuğunu gördü. Daha bunun şaşkınlığını yansıtamadan askerin, ters çevrilmiş bir çorba tasına benzeyen miğferinin altındaki kafası yok oldu."[24]--yüzünden ruhsal çöküntüye giren Shadrack Ulusal İntihar Günü'nü icat eder: "Her yeni yılın üçüncü günü elinde bir ip...insanları toplanmaya çağırırdı. Onlara kendilerini ya da birbirlerini öldürmek için bunun tek şansları olduğunu söylerdi." (s. 23) Shadrack'in bu Günü kutlamasının amacı insanlardaki ve kendisindeki ölüm korkusu-

nu yenmektir: "Korkuyu denetim altına alabilmek için bu korkuya bir yer bulmaya çalışması gerekiyordu." (s. 23) Shadrack, topluluğun yaşama kavramının yaşama isteğinden çok ölüm korkusuna dayalı olduğu anlayışının simgesidir.[25] Chicken Little, Plum, Hannah ve Sula'nın ölümleriyle örülü bir yaşamda, bazan kasıtlı bazan kasıtsız ölümlerin kalanlar için yaşamın anlamını tanımladığını da görürüz. Bu ölümler, karakterlerin yaşamlarının niteliğini sorgulamalarına neden olur.[26] Romanın belli başlı temalarından olan ölümle başlayan romanda Wiley Wright'la evliliğinden olan kızı Nel ile birlikte Cincinnati'deki annesini ziyaret etmek için bindikleri trende Helene Wright'ı görürüz. Kreol (Creole) Melez bir orospunun kızı olan Helene, Nel'i utandıracak bir "cilveyle" (s. 30) gülümsediği ırkçı biletçiye bakışı, trendeki siyahlarda da nefret duygusunu kabartır. Gittikten kısa bir süre sonra ölen anneannesinin cenazesinden eve döndüklerinde, Sula Peace ilk kez Nel'i ziyarete gelir. Romanda daha sonra göreceğimiz Peace ile Wright aileleri arasındaki karşıtlık bu sahnede verilir. "Kendi evinin bunaltıcı derli topluluğuna korkuyla boyun eğen Nel"e (s. 38) karşılık "Sula'nın karışık evi" (s. 38) bir rahatlık kavramını dile getirir. Nel, annesinin baskısı altında ezilerek büyürken, Sula için başına buyruk yaşama söz konusudur.

Sula'nın anneannesi Eva Peace, kocası Boyboy'un (Oğlan Oğlan) kendisini terk etmesinden sonra sigorta parasını alabilmek için bacağını trenin altına sokarak kesilmesini ve böylece 3 çocuğunun geçimini sağlar: Asıl adı Ralph olan **Plum** (Karaerik); Kocası Rekus öldükten sonra Sula'yla eve gelen kızı **Hannah**; asıl adı Eva olan evli kızı **Pearl**. Eva oğlu Plum'ı büyük bir sevgi ve ilgiyle büyütmüştü. Plum, 1. Dünya Savaşı'ndan döndükten sonra 1920'ye kadar Medallion'a gelmemişti. Birkaç şehirde yaşadıktan sonra eve geri dönen Plum, artık annesinin "gövdesinin sıcaklığıyla ısıttığı sevgili bebeği" (s. 44) değildir, tam anlamıyla bunalımlı bir uyuşturucu bağımlısıdır: "Sürekli ateşe tutulmaktan kararmış kaşığı bulan Hannah oldu." (s. 56) Oğlunun bu şekilde acı çekmesine gönlü elvermeyen Eva, oğlu uyurken odasını ateşe vererek öldürür. Eva, daha sonra bu davranışının nedenlerini sorgulayan Hannah'a şöyle der: "Beni bırakıp gitmesi için

elimden geleni yaptım, gidip yaşamını yaşaması, bir erkek olması için, ama o bunu yapmıyordu bu yüzden onu içeri sokmamak zorundaydım, ben de erkek gibi ölmesi için bir çare düşündüm, benim dölyatağıma tıkılıp kalmadan bir erkek gibi." (s. 84) Aslında bu, daha sonra **Beloved** (1987) romanında göreceğimiz gibi "çocukları öldürmenin bir etik sorumluluk olduğu paradoksunu"[27] sergileyen bir cinayettir. Annelik sevgisiyle çocuklarını geçindirebilmek için bacağını feda eden Eva, şimdi de Plum'ın mutsuzluğuna seyirci kalmamıştır. Eva annelik rolünün geleneksel koruyuculuk işlevini reddeder ve oğlunun mutsuzluğuna son vermek için yani onu mutsuzluktan kurtarmak için onu korumaya son verir.[28] Aynı şekilde daha sonra bahçede ateş yakmak için eğilen Hannah'ın yandığını görünce camı kırarak atlar: "Kesikler ve kanlar içindeki gövdesini yanan, hoplatan karaltıya doğru sürükleyebilmek için havayı tırmalıyordu." (s. 88) Ama Hannah'a yetişemez ve o, hastahaneye götürülürken yolda ölür. Daha sonra o sahneyi düşünürken, Eva Sula'yı da hatırlar. Yanan annesini kurtarmaya çalışmamıştı. Eva onun annesinin acı içinde kıvranışını "kımıldayamadığı için değil de kendisine büyüleyici geldiği için seyrettiğine inanıyordu." (s. 90) Eva ile çocukları arasındaki bu karmaşık sevgi ile ölüm arasındaki ilişki, Sula'nın acımasızlığı ile kıyaslanır. Sula çocukken annesinin kendisi hakkındaki duygularını dinlemiştir--"Benim derdim ondan hoşlanmamak." (s. 68)--ve bir daha ona karşı kızgınlığını unutmaksızın yaşamıştır. Hannah'ın, dinlediğinin farkında olmadan kızını ittiği bu yalnızlık duygusu, Sula için bedeli ödenmesi gereken bir suçtur ve Hannah yanarak can verirken layık olduğu bedeli ödemiştir. Oysa ki Hannah da annesi Eva'nın sevgisine karşı güvensizlik duymuştur: "Anne, bizi hiç sevdin mi?" (s. 79) Ailedeki bütün bu mutsuzluk birikimi çerçevesinde Sula teselliyi gerçek dostu Nel'de bulmuştur. Nel'i sokaktaki oğlanların vahşetinden koruyan Sula--"Bunu kendime yapabildiğime göre size ne yapacağımı siz düşünün." (s. 66)--da Nel'in yakınlığına ve desteğine muhtaçtır. Chicken Little adlı çocuğun yanlışlıkla ırmağa düşmesine ve ölmesine sebep olan Sula, Shadrack'in karşı kıyıdaki evine gittiğinde tıpkı Nel gibi onun da kendisini ele vermeyeceğini anlar. Sula ve Shadrack her

ikisi de toplumca dışlanan iki paryadır, çünkü her ikisi de mevcut sosyal standart ile değerlere karşı çıkar, ve bu yüzden onların Afrika kökenli olmalarının Taban halkı için hiç bir önemi yoktur.[29] İstemeden işlediği bu cinayet Nel ile Sula'yı birbirine yaklaştırır. Helene Wright gibi baskıcı bir anneyle büyüyen Nel, bağımsız bir kişilik geliştiremeden hep korunma iste„ ile yaşar, ve bu nedenle Jude Green ile evlenmeye karar verir. Tıpkı Nel gibi Jude da evliliği yarım insanların bir bütünlüğü olarak algılar: "Karşılığında kendisi de onu koruyacak, sevecek, onunla birlikte yaşlanacaktı....İkisi bir arada bir Jude edecekti." (s. 95) Jude'daki bu mülkiyet duygusu daha sonra Sula'nın keşfedeceği ve yıkacağı bir ataerkil tutum sergiler. Nel'in kimliğini yok eden Jude ile Nel görünürde kimse bu evliliği tehdit etmediği sürece sağlam bir evlilik kisvesine bürünür ve çocukları olur.

Nel evlenmeden önce Sula ile dostluğu oldukça yapıcıdır, çünkü Sula onun içindeki gerçek Nel'i ortaya koymasını sağlamıştır: "Anababası onda bulunan her türlü kıvılcımı söndürmeyi, çağıltıyı dindirmeyi becermişti. Yalnızca Sula'yla birlikteyken bu nitelik rahatça ortaya çıkıyordu, ama aralarında öyle yakın bir arkadaşlık vardı ki kendileri de kendi düşüncelerini ötekininkinden ayırmakta güçlük çekiyordu. Çocukluğu boyunca Sula olmasaydı, duygularını dışa vurmayan o sert ana-babasının yanında Nel hiç soluk alamayacaktı." (ss. 95-96) Nel'in annesi Helene'in anneannesine bir tepki olarak geleneklere katı bir biçimde bağlanmayı saplantıya dönüştürür.[30] Zora Neale Hurston'ın *Their Eyes Were Watching God* romanında Janie'nin yaşamını kısıtlayan Nanny gibi Helene de Nel'i baskı altında yaşatarak içindeki direnme gücünü yok etmiştir.[31]

Nel ile Jude'ın evlendikleri günden itibaren tam on yıl kasabadan ayrı kalan Sula, 1927'de ayrıldığı Medallion'a 1937'de geri döner. Eva'yla ilk karşılaşmalarında Eva ona geleneksel yaşam biçiminin, yani evlenip çocuk sahibi olmanın gereğini vurgular. Oysa ki Sula'nın istediği bağımsız bir kimlik anlayışıyla yaşamaktır: "Başka bir insan dünyaya getirmek istemiyorum. Kendimi getirmek istiyorum." (s. 104) Sula, Eva'yı yaşlılar evine göndererek kendi başına buyruk yaşamaya başladığında, artık siyah topluluğun kötülük simgesi haline

gelir. Artık Sula Taban'da yaşayan siyahlar için Eva'yı mahveden bir "karafatma"dır. (s. 125) Bu insanlar "kendi gevşekliklerini de unutup Sula'nın bir kahpe olduğunu söylediler." (s. 125) Sula'nın Taban sakinlerinin gözünde bu kadar **kötü** olması sadece Eva'ya yaptığı acımasızlık değildir, o bağışlanamayacak bir suç işlemiştir: "Dönüşü olmayan bir şey, temizlenmesi olanaksız bir leke. Sula'nın beyaz adamlarla yattığını söylediler....Yapabileceği daha aşağılık, daha pis bir şey yoktu." (ss. 125-126) Beyazların ürettiği "siyah mütecaviz" stereotipine karşı siyahlar da karşı-stereotip üretmişlerdir. Kölelik döneminden bu yana siyah kadınlara tecavüz ederek yaklaşan beyaz erkeklerle yatmak bir tabudur: "Beyaz erkeklerle siyah kadınlar arasında her türlü birleşmenin bir ırza geçme olduğu onlara göre kesindi; siyah bir kadının bunu istemesi sözcüğün tam anlamıyla aklın almayacağı bir şeydi. Böylece beyazların bütünleşmeye duyduğu kinin aynısını duyuyorlardı." (s. 126) Sula'nın kasabalıların kötülük simgesi oluşu, her kötü olaydan sorumlu tutulmasına sebep olur. İlk olayda Teapot (Çaydanlık) Sula ile konuşurken merdivenlerden yuvarlanınca annesi Sula'yı-- "Herkese Sula'nın onu ittiğini söyledi..." (s. 127)--suçlar. Bu olay sayesinde Teapot'ın annesi "şimdiye kadar hiç ilgilenmediği bir role sıvandı: Annelik." (s. 127) İkinci olayda Mr. Finley verandada tavuk yerken Sula'ya bakınca "boğazına bir kemik kaçtı ve adam o an öldü." (s. 127) Bu olaydan sonra kasabalılara göre Sula'nın gözünün üstündeki doğum lekesi, annesi "Hannah'ın küllerinin bir habercisi" (s. 128) olarak görülür.

Gerçekte Sula kendisine yüklenen kötü imgenin gerçekliğini kabul etmektedir: "Öyleyse kendisi bir paryaydı, bunu da biliyordu." (s. 136) Sula'nın erkeklerle kurduğu cinsel ilişki kasabalıların sandığının tersine erkekleri sevdiğinden değil onlara karşı çıkma duygusundandır: "Birinin altında, tam bir teslim olmuşluk içinde yatarken insanın içindeki enerjiyi, sınırsız gücü duyumsamasından daha büyük bir olay ve hakaret olamazdı." (ss. 136-137) Ajax'e duyduğu sevgi tam anlamıyla karşılığını bulursa da bir gün bütün ilişkileri boyunca Ajax'in ismini kendisine doğru söylemediğini--"Adı Albert Jacks miydi? A. Jacks. Adının Ajax olduğunu sanıyordu." (s. 149)--anlar.

Yaşamında kurduğu tek anlamlı ilişkinin de ne denli yanıltıcı olduğunun bilincine varan Sula için boyun eğmenin sonu kimliğine değer verilmemesidir: "O oğlana rastladığım zaman başımı yeterince dik tutamadım, bu yüzden de bebeklerinki gibi başım koptu." (s. 151) Sula gibi toplum dışına itilen paryalar, toplumun "dışında" kalmakla "içinde" kalanların kimler olduğunu belirleyerek toplumu tanımlayan kişiler[32] olup, bu onlara değişik bir güç kazandırır. Sula hiç bir insana boyun eğmeden yaşadığından, gücün yeni bir tanımını yapar: "'Bana bir kadın ve bir zenci olduğunu söylüyorsun. Bir erkek olmakla aynı şey değil mi bu?'" (s. 158) Yaşamındaki boşluğu Jude'u Nel'in elinden alarak dolduran Sula'ya göre suçlu Jude'dur, çünkü pek çok erkek gibi o da evi bırakmıştır. Öyleyse Sula hep başkalarının da suçu üzerine yüklendiğinden herkesin gözünde hep "kötü" olmuştur. Hasta yatağında onu ziyarete gelen Nel ona yaptığı iyiliklerin karşılığında onun ihanetini eleştirince, Sula şu cevabı verir: "Kendinin iyi olduğunu nereden biliyorsun?....Belki de iyi olan sen değildin. Bendim." (s. 162) Aslında bu sözler Morrison'ın kendi fikirlerini hatırlatır: "'Kötü, iyi kadar yararlıdır'" ve "'Bazan iyi kötü gibi görünür ve bazan da kötü iyi gibi görünür.'"[33] Nel çıktıktan sonra daldığı düşüncelerinin arasında annesi yanarak ölürken hissettikleri de vardır: "Hiçbir amacım yoktu. Hiçbir zaman olmadı. Orada, öylece dikilip yanışını izledim, büyülenmiştim. Onun öyle hop hop hoplamaya dans etmeye devam etmesini istiyordum." (s. 163) Yatağında sessizce ve yapayalnız ölen Sula'nın ardından Nel, Jude'un arkasından çocuklarına bakarak devam ettirir: "'Tanıyıp tanıyacağı bütün sevgi bu olacaktı.'" (s. 182) Eva'yı ziyarete giden Nel'in buradaki yaşantısı oldukça şaşırtıcıdır. Eva, Nel'i, kötü olmakla suçladığı Sula ile karıştırır. Bunun anlamı derindir, çünkü Chicken Little olayını unutmayan Eva'nın gözünde Chicken Little'ı öldüren sadece Sula değil, aynı zamanda Nel'dir: "Sen. Sula. Ne fark eder? Sen de oradaydın. Olanları seyrettin, öyle değil mi? Ben olsam asla öyle seyretmezdim." (s. 185) Eva'nın yanından ayrılan Nel, bu iletiyi alacak kadar kendisini tanımamakla birlikte, Sula'nın mezarı başında Shadrack'la sözel olmayan bir ıstırabı paylaşırken, Sula hakkındaki gerçeği Sula'nın

ölümünden (1940) tam 25 yıl sonra (1965) görür: "'Onca zamandır, ta onca zamandır hep Jude'u özlediğimi sandım.'...'Biz birlikte iki kızdık'..." (s. 192) Nel'in duygusal gelişiminde vardığı bu nokta, Ajax'le ilişkisinden biraz önce Sula'nın farkına vardığı gerçeğin aynısıdır: "Bu arada Sula hep kendisine bir dost arıyordu, bir sevgilinin--bir kadın için--bir arkadaş olmadığını, asla olamayacağını anlaması biraz zaman aldı. Kendisinin uzanıp eldivensiz eliyle dokunma özlemi duyduğu değişik bir kopyasının hiç olmayacağını." (s. 134) Sula, Nel için onsuz hiç bir zaman bütünlüğe kavuşamayacağı bir insan, yani Nel'in kişiliğinin diğer yönüdür. Nel'in Sula'yı anlaması, "diğerinin farkında olmanın kendini-gerçekleştirmesi için en gerekli unsur olduğunu simgeler."[34] Oysa ki Sula bunu çok önceden anlamış ve yaşamak için ihtiyacı olan şeyin başka bir kadınla bütünleşme duygusunu tatmin edemediğinden, yaşaması için de bir neden kalmamış ve bu yüzden ölmüştür.[35] Ancak Sula, diğer insanları kullanarak bir nesne durumuna düşürdüğünden, onlarla sağlıklı bir iletişim kurmayı becerememiştir. Eva'nın yaşamını berbat etmesi ve yok sayması ise onun kültürel mirasına sırt çevirdiğini gösterir. "İki kız" olan Nel, Eva'nın hatırlattığı Chicken Little olayıyla o eski saflığı artık geri gelmeyecek bir biçimde yitirmiş olduklarını anlar.[36] Kendi bacağını ve oğlunu feda ederek yaşama mücadelesi için stratejiler geliştirerek ayakta kalmayı başaran Eva'nın tersine, *Sula* pek çok erkek ve kadının ilişkilerini koparmış, ama yaşam mücadelesini kalıcı ve onurlu kılacak stratejiler üretememiştir. Toni Morrison, Sula'nın sadece kadınlar arasındaki bir dostluğu değil, daha önemlisi siyah kadınlar arasındaki bir dostluk olduğunu vurgular.[37] Morrison'a göre romanda kadınlar birbirlerini affetmeyi öğrenirler, ama bunu izleyen aşamada yapmaları gereken "kadınlar arasında affedilmesi gerekenin ne olduğunu keşfetmektir."[38]

Song of Solomon (Süleyman'ın Şarkısı, 1977) romanı, yazarın 3. romanı olup, ilk romanı *En Mavi Göz* ile 2. romanı *Sula*'dan farklı olarak siyah Amerikan yaşamına ulusal ve tarihsel bir görüş açısı kazandırmıştır.[39] Roman, kölelik ile onu izleyen dönemlerin siyahlar üzerindeki etkisini anlatır.[40] Siyahlara özgü halk mitleri ve efsaneleri

ile örülmüş olan romanda özellikle Afrika'ya uçarak kölelikten kaçan "Uçan Afrikalı" halk masalı önem taşır.[41] İki kısımdan oluşan roman, başkişisi Milkman Dead'in kimlik ve anlam arayışını ilk olarak ait olduğu siyah toplumda daha sonra da aile tarihinde sürdürmesini anlatır. Milkman'ın kimliğinin gelişimi, ailesiyle arasındaki gerçek ilişkiyi keşfetmesini sağlayan bir dizi epizodda aile kimliği, mirası ve kökleri hakkında bilgi edinir.[42]

I. Kısım Milkman Dead'in içinde yaşadığı şimdiki zamanın ilişkiler ağını, II. Kısım ise soyu hakkında başkalarının kendisine kopuk kopuk anlattığı bir geçmişi yansıtır. Olay örgüsü oldukça karmaşık olan bu romanda, ailenin geçmişinde yer alan bazı temel olaylar, olayı yaşayan kişinin çevresindeki bireylerin, o kişi hakkında yaptıkları **dedikodular** aracılığıyla anlatılır. Milkman Dead siyah toplumda sigortacı olarak çalışan Mr. Smith'in, çatısından atlayarak intihar ettiği hastahanede doğar. Aslında bir Afrika ve Karayip halk masalında yer alan "Uçan Afrikalı" mitine koşut olarak, Mr. Smith de uçmayı denemiş ama halk masalının tersine bunu başaramamıştır. Romanı başlatan bu "uçma" mitini anlatan şarkı--"Ey şeker adam uçtu gitti/Şeker adam gitti..."[43]--romanın sonunda Milkman Dead'in atalarının tarihini anlayabilmek için çözmek zorunda kalacağı bir koddur. Milkman'ın ilk öğrendiği bilgi bütün romanın arayış sürecini de yansıtır: "...dört yaşındayken Bay Smith'in daha önce öğrendiği bir şeyi--yalnızca kuşların ve uçakların uçabileceğini keşfettikten sonra kendine olan tüm ilgisini yitirdi." (s. 17)

Bu kısımda Milkman'ın annesi Ruth ile babası Macon Dead II arasında sevgisiz bir evlilik vardır: Babası Macon Dead'in ailesine sevgisiz yaklaşımı sonucu çocuklarının hiç biri mutlu bir yaşam sürdüremezler: "...her an önceden haber vermeksizin patlamaya hazır Macon, tüm aile bireylerini korkudan tir tir titretirdi." (s. 18) Annesinin onu 4 yaşına kadar emzirmesi sonucu gerçek ismi Macon Dead III'ün yerine ona "sütçü" anlamına gelen Milkman adının takılması, babasının kasabanın ileri gelenlerinden mal-mülk sahibi bir siyah olarak--"1936 yılında aralarından pek azı Macon Dead kadar iyi yaşıyordu." (s. 38)--tanınması ile garip bir kadın olan halası Pilate,

onun kızı Reba ve torunu Hagar'ın yaşam kesitleri sergilenir. Milkman'ın anne ve babasıyla soğuk ilişkilerinin yanısıra, annelerinden hiç bir destek görmeden büyüyen iki kızkardeşi Lena-denen-Magdalene ve First Corinthians ile iletişim kopukluğu olduğu halde, yakın dostu Guitar Bains'le birbirlerine oldukça yakındırlar. Bu sevgisiz ortam Milkman'ın kuzeni Hagar'la kurduğu ilişkiye bir son vermesinde büyük rol oynar. Milkman'ın kendisine aşık olan ama karşılığında hiç sevemediği Hagar tarafından her ay öldürülme tehlikesi atlattığı bu ilişki, Hagar için deliliğe giden bir yıkım olur: "O gün bugündür hilalin denizleri kabarttığı gibi Hagar evin içinde bir silah bulup, kendisi için dünyaya geldiğine inandığı adamı bulmak için dışarı süzülüyordu." (s. 124) Pilate, doğmadan bir dakika önce ölen annesi hakkında çok şey hatırlayan oldukça gizemli bir kadındır. Atalarıyla yakın ilişki içinde olan ve kültür-aktarımcısı işlevini yüklenen, geçmiş ve şimdiyi bırakarak yaşayan bir kadındır. Geçmişin kopuk kopuk ayrıntılarla sunulduğu bu kısımda, babası ile halası arasında neredeyse nefrete varan ilişkinin temelinde gizemli bir altın meselesinin yattığını görürüz. Macon babasının ölümüyle altınlarını Pilate'ın çaldığına ve evinde bir çuval içinde sakladığına Milkman'ı inandırınca, Milkman da Guitar'la birleşerek çuvalı çalmaya uğraşır. Oysa ki, Pilate'ın polis çağırmasıyla sonuçlanan olayda çuvalın içinden altın yerine insan kemikleri çıkmıştır. Bütün bu olayların sonucunda Milkman, güneye giderek büyükbabasından kalan altını aramaya karar verir. Onun gitmesine karşı çıkan babası, Macon'ın maddeci felsefesi--"Para özgürlüktür, Macon. Varolan tek gerçek özgürlük." (s. 158)--bile Milkman'ı kalıp, babasıyla çalışıp zengin olmaya ikna edemez. Görünürde altın arayışı gibi görünen kararın ardında Milkman'ın kent ortamının, ailenin, sevgi ve dostluğun insan ruhunu kısırlaştırıcı baskısından kaçarak, yaşamını istediği biçimde yaşama arzusu yatar. Milkman'ın altın aramak için güneye gitmesi, atalarının kırsal kesimdeki yurduna yaptığı bir yolculuktur.

İkinci kısmı oluşturan bu yolculuk, ailenin sırrını keşfetmek için Milkman'ın yöreden yöreye geçerek yaptığı çeşitli gezilerden oluşur. İlk önce babaannesi Sing ile büyükbabası öldüğünde öksüz kalan

babası ile halasına bakan ebeleri Circe'yi bulmak için Pennsylvania'da küçük bir kasabaya gider. Orada ihtiyarların geçmişle ilgili öykülerini dinledikçe "yaşamında bir şeylerin eksikliğini daha fazla duyumsuyordu." (s. 225) Orada rastladığı bir grup erkek, büyükbabası hakkındaki anılarından kendisine bazı ipuçları verirler. Daha sonra Circe'yi bulan Milkman, bu geçmişin düşleri içinde kaybolmuş gibi yaşayan yaşlı kadının yardımıyla aile tarihini anlamaya çalışır. Circe'nin anlattığı geçmiş, babası ile halasının kopuk kopuk anlattığı parçaları birleştirmesini sağlar ve büyükbabasının cesedinin bulunduğu mağaranın yerini belirler. Mağarada ne ceset ne de altın bulamayan Milkman, altının babaanne ve büyükbabasının Kuzey'e göç etmeden önce oturdukları Virginia'da olacağını düşünür. Virginia eyaletinde Shalimar'a gelen Milkman'ın buradaki arayışı, bir olgunlaşma ritüeline dönüşür. Oradaki siyahların nefret dolu tavırları, Milkman'ın beyaz adamlar gibi zengin olmasındandır: "Tenine bakmışlar, kendilerininki kadar kara olduğunu görmüşlerdi; ama onda adsız, yüzsüz emekçilere gerek olduğunda gelip kendilerini kamyonlara yükleyen beyaz adamın yüreğini görüyorlardı." (s. 255) Öncelikle siyahlar arasında yaygın bir sözel savaş niteliğinde olan "sözcük oyununa" (dozens) katılır, sonra bıçak ve şişelerle saldırılınca kendini korur, bir av partisine katılır, bir sokak kadını ile beraber olur, kendi atalarını anlatan şarkının gizli anlamının kodunu çözer: "Bu çocukların söylediği şarkı kendi ailesiyle ilgiliydi!" (s. 289) Susan Byrd'ün anlattığına göre "...Süleyman kaçmamış. Uçmuş. Yani, tıpkı bir kuş gibi. Bir gün tarlada dikilip durmuş, bir tepeye doğru koşmuş, birkaç kez dönüp havalanmış." (s. 305) Altını bulduğu halde yalan söylediğini sanıp, kendisini öldürmeye çalışan Guitar'ın elinden kaçar ve en sonunda da gerçek mirasın altın değil, büyükbabasının babasının ırk ayrımı ve baskıdan kurtulmak için Afrika'ya kahramanca uçması olduğunun ayrımına varır.

Bu arayış sürecinde Pilate'ın çuvalındaki kemiklerin, çiftliğini almaya çalışan beyazlardan korumaya çalışırken, beyazların öldürdüğü büyükbabasının kemikleri olduğunu anlar. Michigan'a geri dönüp, Pilate'ı Virginia'daki mağaraya getirerek büyükbabasının gömülmesini

sağlar. Peşlerinde olan Guitar ise onlarda olduğuna inandığı altını, beyazlar tarafından öldürülen siyahların intikamını almak için çetesine sermaye yapma saplantısıyla Milkman'ı vurmak isterken yanlışlıkla Pilate'ı öldürür. Pilate ölürken, kendisine büyükbabasının babası kahraman Solomon'un Şarkısını söylemesini istediği Milkman, atalarını anlatan bu şarkıyı ona söyler. Romanın sonunda ise atalarıyla bütünleşen Milkman, Guitar'la da simgesel anlamda birleşir[44]: "Çobanyıldızı kadar hızlı ve parlak, Gitar'a uçtu, ve hangisinin kardeşinin öldürücü kollarına ruhunu teslim ettiği bundan sonra hiç farketmezdi. Çünkü artık Shalimar'ın bildiğini biliyordu o da: Eğer havaya teslim olursan, uçabilirsin." (s. 318) Romanın bu son cümlesinde, Milkman'ın tıpkı atası Süleyman gibi uçabildiğini ama onun tersine bunu yapmak için topraktan ayrılıp havalanmak gerekmediğinin bilincine vardığını görürüz. Süleyman'ın uçma edimi, insanları köleleştiren kısıtlanmış mekânı aşmaktır, ama Milkman için bu aynı zamanda fiziksel kısıtlamaları yani kişinin kendi iç mekanını aşmak anlamına gelir.[45] Bu bağlamda romanın sonu bir ahlaki zaferle biter, çünkü Milkman Guitar'la korkmadan yüzleşmiş ve toplumu, tarihi, ve kültürü ile bağlarını yeniden kurarak onlara karşı sorumluluğunu kabullenmiştir.[46] "Mal-mülk sahibi, ve daha fazla mal-mülk edinmek için insanları kullanan artık yaşlanmış bir adam" (s. 285) olan babasının tersine Milkman kendi kültürel mirasına sahip çıkıp onun özdeşleşmiştir.

Romanda bir kuruma kapatılacak olan Reba sosyal bir ölüdür, ama Hagar ve Pilate gerçekten ölürler. Aslında Pilate'ın bu küçük ailesi mahvolmuştur. Ama diğer taraftan ölümleri gereklidir: Reba atalarıyla sağlıklı bir ilişki kuramadığından, geçmişi olmadan bilinçli bir yaşam süremez; Hagar, Milkman'ı cinsel bir nesne olarak gören bir "beyaz" gibi davranır; Pilate ise kuşaktan kuşağa taşıdığı kültürel mirası Milkman'a devreden Pilate aynı zamanda kemiklerin ardında yatan gerçeğin yerine bir yanılsama ile yaşamıştır, o da kültürel işlevi sona erdiğinden ölmek zorundadır. Romanı oluşturan olayların yelpazesi siyah tarihi ve kültürüne açılır. Roman yazılırken başlığı romanın başkişisinin adı, yani *Milkman Dead* idi, ama basılmadan önce *Song*

of Solomon olarak değiştirilmişti. Toni Morrison'ın bu değişkliğe neden gerek gördüğüne ilişkin bir sözü yoktur, ama bu değişiklik romanın gönderme yaptığı mit, folklor, tarih ve kültür gibi öğeler arasındaki karmaşık bağlantıya dayandırılabilir. Her ne kadar romanın özündeki arayış bir bireyin kimlik arayışı gibi görünüyorsa da, derinine bakıldığında bunun aynı zamanda ırkçılığın baskın olduğu ve süregeldiği bir toplumda, bir ırkın kültürel mirasına sahip çıkmasının, beyazların değer yargılarının temelini oluşturan bir başka mitin, Amerikan Düşü'nün ve maddecilik kokan kültürünün baskısından kurtulma savaşımının da önemli bir parçası olduğunu unutmamak gerekmektedir. Kendi ırkını, bir anlamda varlığını, sürdürmesini gerekli kılan ailenin ve toplumun bireyin ruhunu besleyen yapıcı etkisi, aynı zamanda bireyin bütünleşmeyi amaçlayan benlik tasarımını da kamçılar.

Bu nedenle, Toni Morrison'ın romanlarında, Amerikan toplumunda etnik/kültürel miraslarına sahip çıkma savaşı veren siyahlar, bir gerçeğin ayrımına varma sürecinin ıstırap duygusundan ayrı düşünülemeyeceği ve aynı şekilde tarihin özünü kavramanın kölelik yaşantısının beraberinde getirdiği aşağılanmışlık ve eziklik duygusunu da içerdiği gerçeğiyle yüzleşmek durumundadırlar. Bu yüzleşme edimi, Morrison'ın canlı anlatımı ve diyaloglarını içeren bir üslup ile sunulur. Bu üslup mitik arayış motifini, sözlü halk geleneği, yöresel anlatım biçimleri, adlandırma örf ve adetleri ile folk müziği anlatım zinciri içinde verir.[47] Yazın eleştirmenleri bu romanı değişik açılardan ele almışlardır. Reynolds Price romanı, Amerikan tarihinin yüzyıllık geçmişini, tek bir ailenin yaşamında yansıttığını ileri sürer. Anne Mickelson'a göre roman, siyahlara kısıtlanmış yaşamlarının dışında olasılıklarla dolu bir dünya da olabildiğini göstermektedir. Charles Larson'a göre, Amerika'da uyanmakta olan siyah bilincinin ilişkisi romanın özünü açıklar. *Song of Solomon,* Richard Wright'ın 1940'da yayımladığı *Native Son* romanından bu yana, ilk kez bir siyah yazarın romanı "Ayın Kitabı Klübünün Seçtiği Kitap" ünvanına layık görülmüştür.[48] Morrison *Song of Solomon* romanında siyah insanın gerçekle yüzleşmesini betimlerken, bunun tarihsel boyutunu da gündeme getirir. Bu anlamda Morrison'ın kullandığı yazın estetiğine,

folk estetiği de denebilir. Bu romanda kullandığı yazın estetiğinin temel unsurlarından birincisi, **ağızdan yayılan söylentiler** (word-of-mouth news), yani **dedikodulardır**. Romandaki ilk sahne olan Mr. Smith'in ölümle biten uçuşu, bu söylentiler yoluyla öğrenilir. Bu dedikoduların işlevi, Morrison'ın da söylediği gibi, dilin kendi romanlarındaki işlevidir: "Siyah sanatının temel özellikleri olarak saydığım şeylere doğrudan veya özellikle bağlı olan öyle şeyler var ki onları romanlarımda işlerim...bunlardan birisi hem yazılı hem de sözlü yazının bir arada olması: bu iki yön öyle bir birleştirilmeli ki, öyküler tabii ki sessiz bir biçimde okunmalı, ama bunu yaparken kişi onları duymalı da."[49] Bu bağlamda Morrison, romanlarını sözlü yazın geleneğinin yerini almış yazın metinleri olarak görür. Öyleyse ağızdan yayılan söylenti kavramı sadece romandaki siyah toplumun birbiri hakkında edindiği öykü kurgulama teknikleri değil, aynı zamanda Morrison'ın romanının öz-biçim diyalektiğini oluşturan bir paradigmadır.

Yazarın bu folk estetiğinin ikinci önemli göstergesi de adlar ve **adlandırmadır**. **Adlandırma edimi**, geçmişe bağlı tarihsel ve kültürel bir dizin olmaktan çok bireyin ve toplumun yaşantılarını biçimlendiren bir güçtür. Romanın başında verilen "Not Doctor Street" ("Doktor Sokağı Değil") aslında siyah bir doktorun oraya verdiği ad olan "Doktor Sokağı"nın olumsuz biçimidir. Çünkü beyazlar "Doctor Street" ("Doktor Sokağı") adresine gelen mektupları geri çevirdikten sonra oraya "Mains Avenue, Not Doctor Street" demişlerdir. "Not Doctor Street" bir yandan siyah toplumun tepkisini dile getirirken, öte yandan da beyaz yetkililerin görüş açısını yansıtarak onları mutlu etmekte ama yine de beyazların yasallaştırdığı "Doctor Street" adını reddetmektedir. Aynı şekilde 1931'de Milkman'ın, "Mercy Hospital"da ("Merhamet Hastahanesi") doğmasına izin verilen ilk siyah bebek olmasının yanısıra, Mercy Hospital'ın siyahlarca "No Mercy Hospital" ("Merhametsiz Hastahane") olarak adlandırılmasının temelinde de o zamana kadar, siyahların hastahanenin dış merdivenlerinde doğurmalarına izin verilmesidir. Bu biçimde çevreye uygulanan yeni adlandırma yöntemi, yaşamı denetim altında tutan beyazların değerler sistemine açık bir başkaldırı ve bilinci denet-

leyici sözcüklerin gönderme yaptıkları kavramları düzeltme işlevini yürütmektedir. Bu bağlamda kölelik kaldırıldığında, bir Amerikan askerinin Milkman'ın büyükbabasının gerçek adı yerine doğum yerinin adını yazması ve babaannesinin de bunu, kölelik döneminin kapanmasının bir simgesi olarak görmesiyle, Milkman için bu kayıtlardaki adların ardındaki gerçek adları bulmak geçmişin gizemine bir anahtar sunmaktadır. Morrison tek bir anlatı paradigmasına dayanarak, adların kodunu çözerek anlamlarını bulan kişinin, geçmişini örten perdeyi kaldırarak kendini de doğru tanımasının mümkün olduğunu göstermektedir. Çünkü Milkman için siyahların güçsüz olmasının temelinde, **adlandırma** gücünün onlardan çalınması yatmaktadır: "Sözcükler güçlü olmaktır; dil güçlü olmaktır; Milkman, diğer insanların onun hakkında sahip oldukları imgeden kendisini kurtarma kapasitesine sahiptir."[50] Bu aynı zamanda Morrison'ın görüşünü de dile getirir. Siyahların "kültürel bilgileri" ellerinden alındığı için siyahlar silinebilmiştir: "Bu türden bilginin, eserlerinde çok güçlü bir yeri vardır."[51] Bu bilgiyi elde edebilmek için de ırkçı söylemin gizlediği anlamı ve gerçeği yani kölelik ve zulümle "kapana" kısılan uygarlıkları keşfetmek gerekir.[52] Gerçekte bize Macon Dead ile onun babası ve diğerleri hakkında aktarılan/anlatılan öyküler, biz okurların siyahların yok edilen tarihsel/kültürel bilgi kaynakları hakkında Batılı'ların sahip oldukları varsayımları sorgulamamızı söyler: "Bu öykülerde gerçek güç kimdedir?: Sattığı evlerin anahtarları ile malımülkü okuryazar olmasının bir simgesi olan Macon Dead mi? Yoksa Shalimar olarak da yazılan Süleyman adındaki uçan Afrikalı olan bir halk kahramanının oğlu ve Macon'un babası olan Jake mi?"[53] Bu sorunun cevabı siyahların kazanması gereken kültür bilincinde yatar. Morrison bir röportajda bu noktayı şöyle açıklar: "Ben yaşam mücadelesini sürdürmeyle ilgilenirim....Bir olayın sonunda insanların sırtları duvara dayanıp kaldığında, sahip oldukları nitelikler onların baskı altında nasıl davrandıklarının karmaşıklığı benim ilgimi çeker."[54]

Morrison'a göre, anlam çoğaltılabilir ve kendi yaşantılarımızı biçimlendirmek için nesnelere ve öznelere ad verme, verdiğimiz adı

geri alma ve yeniden adlandırma özgürlüğü hepimizin en doğal hakkıdır. Bununla birlikte Morrison için bireyin kendi kimliğini arayışından çok bunun sağladığı, dışımızdaki topluma açılmanın önemi daha büyüktür. Milkman, babası Macon Dead II gibi ben-merkezli olma evresinden özbenliğinin dışına taşarak toplumla kenetlenme evresine geçtiği zaman aile ve toplumun tarihine katılan bütünleşen bir insan kimliğine bürünür. Yoksa babasının insanî boyutunu yok eden, beyaz Amerikalı değerler sistemindeki kendi kendine yeterli olma ve böylece kendi dışındaki insanların sorunlarına ve ıstırabına sırt çevirme, Milkman'ın yaşamını bir yanılsama düzlemine indirgeyecektir.[55] Siyah Amerikan yazarların hemen hepsi etnik/kültürel kimliği ırk ayrımına feda edilmiş siyah insanın kimlik arayışını ele almış ve doğrudan ırkça ve ekonomik baskıya uğrayan kentli siyahların yaşantısını dile getirmiştir. James Baldwin, Richard Wright, Ralph Ellison, John A.Williams ve daha pek çoğu bunlar arasında sayılabilir. Toni Morrison ise diğer bazı siyah kadın yazarlar, örneğin Alice Walker gibi kırsal kesimde yaşayan kardeşlerinin tersine, kültürel mirasından koparılan kentli siyahın, tarihsel ve kültürel kimliğini elde edebilmek için giriştiği zorlu savaşımı irdelemiştir. Morrison'a göre, 1930'larla 1950'ler arasındaki yıllar, yani siyahların Güney'in kırsal kesimlerinden Kuzey'in kentsel kesimine olan göçleri, siyah toplumun sosyal ve kültürel alanda büyük bir değişimine neden olmuştur. 1960'lardaki "Sivil Haklar Hareketi"nin siyah toplumda, köklerinden koparılmış olarak, beyazların düşünce ve duygularının özümletilmesi sonucu kültürel mirasını arama bilincini yaratmıştır. Bu nedenle Morrison, siyah toplumun sosyal belleğinde unutulmakta olan kırsal, küçük kasaba yaşantısına romanlarında ağırlık vermiştir.[56] Geçmişi, şimdiki zamanda yaşatma çabası, siyahların yaşamını sürdürme savaşımında en büyük destek olacaktır. Bu bağlamda roman, insanların bilmediği bir şeyi anlatan bir sanat biçimidir. Okur, anlatıcının varlığını tanımlamaktan çok onu duyumsamalı ve yazarla birlikte romanı kurgulama işini de yürütebilmelidir. Morrison'a göre, anlatım iletişimsel ve doğrudan olmalıdır: "...'yüksek tonda,' 'yumuşak tonda,' 'boğazını sıkarcasına konuştu' gibi. Boğazını sıkmanın bizzat

kendisi cümlede var olmalı. Hatta biçimsel bir koro kullanmalı. Bir koronun gerçek varlığını yani, olay sürdükçe olay örgüsü hakkında yorumlar yapan bir toplum ya da bir okur kitlesi."[57]

Süleyman'ın Şarkısı'nı da bu görüş doğrultusunda yazan Morrison, bu romanda siyahların, dünyayı doğaüstücü bakış açısı ile gerçek dünyada yaşama bilincini eşzamanlı olarak vermeye çalıştığını söyler.[58] Sözlü öykü anlatma geleneği ile okur ve koronun olay örgüsüne etkin bir biçimde katılımını bu romandaki anlatım yöntemi olarak benimseyen Morrison için "bir atanın varlığı" her şeyden önemlidir. Yaşayan bir ata rolünü üstlenen Pilate, atalarıyla bağını koparmadığı gibi bunun önemini Milkman'a öğretmeyi de başarmış güçlü bir kadındır. Morrison'ın da savunduğu gibi: "Atayı öldürdüğünüz zaman, kendinizi de öldürürsünüz. Ben bunun doğuracağı tehlikeleri göstermeye çalışıyorum; eğer tarihsel bağlantıları yoksa tamamen kendi kendine yeten insanların başına pek de hoş şeyler gelmez."[59] Milkman'ın Kuzey'deki kentsoylu yaşamını ardında bırakarak, ailesinin Amerika'daki tarihini başlatan Güney'deki kırsal toplum yaşamına dönüşü, Milkman gibi bireylerin "kökleriyle yüzleşmelerinin, gündelik yaşamda kullanılan yanlış değerlendirme standartlarının bilincine varmaları"[60] için gerekli bir yaşantı oluşturmaktadır. Romanın başında babasının, fakir siyahlardan zorla kira toplama gibi beyazların sömürgeci yöntemine aracı olma rolünü üstlenen Milkman, romanın sonunda beyaz kent kültürünün maddeci baskısına boyun eğmeyerek babasının kaybettiği manevi bütünlüğe kavuşur.[61] Artık özgürdür, çünkü özgürlüğün ancak gerçeklerle yüzleşerek elde edilebileceğini öğrenmiştir.[62]

Morrison, Random Yayınevi adına *The Black Book* başlıklı siyah Amerikan tarihini anlatan bir kitabın editörlüğünü yaparken 19. yüzyıl dergilerinden *The American Baptist*'de çıkan "A Visit to the Slave Mother Who Killed Her" (1856) yazısını da bu kitaba ekler. Gerçek bir olayı anlatan bu yazı, Margaret Garner adındaki kölenin kaçıp Cincinnati'de kayınvalidesinin evine sığındıktan sonra efendisi tarafından bulunmasını anlatır. 4 çocuğunu da öldürerek kölelikten kurtulmalarını sağlamak isterken, ancak bir tanesini öldürmeyi başarır. Morri-

son bu yazıdan çok etkilenir: "Margaret Garner'ın öldürdüğü kız olan ölü kızın yaşamını hayal ettim. Ve onun yüzleştiği gerçekleri ve sorularını bir süzgeçten geçirebilmek için adına Beloved dedim...ve sonra yaşamını--arayışını--genişlettim."[63] *Beloved* (Sevgili, 1987) romanında da Sethe'nin kızı Beloved öldürüldükten 20 yıl sonra annesi ile kızkardeşi Denver'in yaşamına geri döner. Morrison "köleliğin böldüğü bir aile aracılığıyla kölelik kurumunun kötülüğünü göstermek istediğini söylemiştir. Burada kölelik döneminde karakterlerin başından geçen olayları, onların özgürlük uğruna kaçışları ve özgürlük içinde yaşamalarını betimlemek suretiyle bunu gerçekleştirir. Kısacası, tema ve yapı bakımından Beloved çağdaş bir köle anlatısıdır..."[64] Ama zaman kavramını işleyiş açısından köle anlatısından oldukça farklıdır: Kronolojik bir roman düzenlemesine giden köle anlatısını tersine çevirir. İçinde onlarla gezinilen geriye çok sık dönerken, şimdiyi de yaşadığımız değişik zaman dilimleri eşsüremli verilir. Ayrıca Garner'ın gerçek yaşamöyküsü katı bir gerçekçilikle sunulurken, bu romanda olayların duygusal boyutları irdelenir.[65] 1987 yılında yayınlanan bu roman o yılın Ulusal Kitap Ödülünü kazanamayınca 48 ünlü siyah yazar ve eleştirmen 24 Ocak 1988 tarihli *New York Times Book Review*'da Toni Morrison'ı öven bir bildiri yayınlar ve New York yazın çevresinin ırkçılığını eleştirirler. Eleştirmenlerin dikkatini çeken bu kitap 1988'de Pulitzer ödülüne lâyık görülür. Başlığını İncil'den almasının sebebi "dilin gücüyle nesnelerin özünün tanımlama yoluyla değiştirilebileceğini göstermesidir."[66] Burada ise dilin gücü, ırkçı dünya görüşünün gücüdür. Romanın başındaki kitabe (epigraph) "60 milyon..." köle ticaretinin ilk başladığı yıllarda okyanus aşırı deniz yolculuğunda ölen kölelerin sayısını ifade eder ve Beloved sadece Sethe'nin kızı olmakla kalmaz, bu köle seferini (Middle Passage) hatırladığı için kendisi de o ırkçılık kurbanlarını temsil eder.[67]

1873-1874 yıllarında geçen bu romanda Sethe ile kızı Denver, Sethe'nin kayınvalidesi (yani Halle'nin annesi) olup, çoktan ölmüş olan Baby Suggs'ın evinde yaşarlar. Sethe'nin oğulları 13 yaşlarındaki Howard ile Buglar, Beloved'ın hayaleti tarafından öldürülecekleri korkusu ile evi terkederler: "...evde aynanın kırılması ve el izinin

görünmesi?"[68] uğursuzluk simgesidir. Denver ile Sethe şimdi 124 no'lu evde otururlar ve kasabada yayılan söylentiye göre Sethe'nin yıllar önce köle olduğu çiftlikten özgür yaşamak için kaçarken beyaz efendinin eline düşüp de köle ve metres olmasın diye öldürdüğü 2 yaşındaki kızı Beloved'ın hayaletinin evi bastığı söylentisi yayılır: "124 kinciydi." (s. 3). Beloved'ın boğazını keserek öldüren Sethe onun mezar taşına "Aziz Sevgili" (s. 5) yazısını yazdırır. O zaman sağ olan kayınvalidesi Baby Suggs'ın Beloved'ın ölümünün zor olup olmadığını sorması üzerine, Sethe şu cevabı verir: "Yaşamak işin en zor kısmıydı." (s.7)

Kölelik döneminde Mr. ve Mrs. Garner'ın yönetimindeki Sweet Home adlı çiftlikte hiç bir kötü muamele görmeyen köleler mutludur. 13 yaşında köle olarak getirilen Sethe, köleler arasında Halle'yi sevgili olarak seçer ve orada evlenirler. Romanda anlatılan olaylar, bazan bir koro tarafından anlatılıyormuş gibi yansıtılır bazan da Sethe ile Denver'i ziyarete gelip de onlarla yaşamaya başlayan aynı çiftlikteki siyah kölelerden Paul D'ye anlatılır. Köle efendisi Mr. Garner'ın ve daha sonra da Mrs. Garner'ın hastalanarak ölmelerinden sonra çiftlik yönetimini üstlenen beyaz öğretmen tam bir sadisttir. Sethe hamile iken kırbaçlanır ve beyaz öğretmenin yeğenleri, Sethe'yi bir hayvan gibi yere yatırıp sütünü emerler ve Sethe'nin bebeklerini besleyecek sütü kalmaz. Bu sahneyi ve diğer şiddet olaylarına dur diyemediği için kendisini "erkek" olarak göremeyen Halle ortadan kaybolur. Geçmişle şimdi arasındaki bağlantı Sethe'nin belleğindeki anılar ve onları anlatıya çevirerek kullandığı öyküleme ile sağlanır. Denver'ın erkek kardeşlerini özlediğini ve eğer burada olsalardı Beloved'ın 22, Halle'nin 23 olacağını söylemesinden anlaşıldığına göre, romandaki olaylar onların evi terketmesinden tam 10 yıl sonraki ortamda geçer. Oğlu Halle tarafından özgürlüğü satın alınan Baby Suggs'ın 6 ayrı köle efendisinden 8 çocuğu olmuş, ama yanında en uzun kalan sadece Halle olmuştur. Sweet Home çiftliğinde yaşayan köleler Paul A, Paul D, Paul F, Halle ve Sixo idi. Halle ile Sethe evlenirken hiç bir tören yapılmamış, sadece Mrs. Garner Sethe'ye kristal küpelerini vermiştir: Aslında ne kadar kötü muamele görmeseler de eşit bir insan muamele-

si yerine köle muamelesini görmüşlerdir. Paul D'nin eve taşınmasıyla Denver, Sethe'nin beline dolanmış boş bir elbise kolu görür ve bu Beloved'ın hayaletidir. Yıllar önce Sethe, kaçak kölelere yardım eden Ela'nın sayesinde birkaç siyahla birlikte çiftlikten kaçtığında hamiledir. Doğurmasına yardım eden küçük kız Amy de beyazlardan kötü muamele görmüştür. Baby Suggs'ın evine vardıklarında özgürlüğüne kavuşur. Kızı Denver'ı geçmişten uzak tutarak korumaya çalıştığı halde Paul D'nin eve gelmesi ve Beloved'ın hayaletinin görünmesiyle Denver da geçmişle bağlantı kurmak zorunda kalır.

Nehirden geldiğini söyleyen Beloved adındaki genç kadın Sethe ile yaşamaya başladığında, bu ailenin yaşamını derinden etkiler. Beloved, Sethe'ye geçmişi anlattırmayı iyi bilmekte ve onu iyi tanımaktadır. Paul D onu öldürmeyi ve ondan kurtulmayı düşünürse de bunu beceremez. Beloved sanki 2 yaşındaymış gibi davranmaktadır. Aslında Sethe'nin boynundaki çürüklerin de gösterdiği gibi Beloved'ın hayaleti olan ve onun bu yılda olması gereken görünüme sahip olan Beloved aslında Sethe'yi boğmaya çalışmaktadır, ama bütün istediği "güven duygusu ve tekrar hatırlanmaktır." (s. 99) Beloved'ın Sethe'yle bu korkutucu boyutlara varmaya başlayan beraberliğinin gelişim süreci içerisinde aynı zamanda Paul D'nin Sethe'ye anlattığı kölelikle ilgili anıları ile Sethe'nin Baby Suggs'ın evindeki yaşantılarını da öğreniriz. Sethe, kayınvalidesinin evinde Mrs. Garner'ın verdiği düğün hediyesi olan küpelerini takabilmek için Baby Suggs'dan kulaklarını delmesini ister ve hep Halle'yi bekler: "...kendisine sahip çıktı. Özgürlüğe kavuşman bir şeydi, o özgür benliği sahiplenmen başka bir şey." (s. 95) Paul D, Sethe'nin Halle'yi hiç bir zaman göremeyeceğini çünkü onun "süt emme" epizodundan sonra yaşamının yıkıldığını ve onun için çiftliği terkettiğini söyler. Aslında Beloved'ın cinayetini haklı çıkaracak kadar çok acı çekmiştir Sethe: Sırtındaki ağaç gibi dalları olan korkunç yarası--"Sırtında koskoca bir ağaç var, çiçek açmış." (s. 79)--ile Paul D'nin İç Savaş'ta kendisi ile birlikte 46 siyah erkeğin İç Savaş sırasında cephede gördükleri işkence sonucu Sweet Home çiftliğinde beyaz öğretmenin diline kızgın demiri bastırması aslında Beloved'ın pek çok işkenceden ölümle kurtulduğunu gösterir. Kendi acılarını ve Beloved'ın ona her

gün hatırlattığı suçluluk duygusunu unutmak için lokantadaki işine giden Sethe--"Günün geçmişi geriye itmek gibi ciddi bir işi başlatmaktan daha iyi bir işlevi yoktu." (s. 73)--Beloved'ı öldürdüğünde şerif tarafından tutuklanır ve cenazeye katılır ama cenaze törenine katılmasına izin verilmez. Kölelik kurumu tarafından annelik rolünü yaşaması yasak edilen Sethe hapisten çıktıktan sonra bile, yaşama sırtını dönüp geçmişte yaşayarak köleliği içselleştirmeye devam eder.[69] Beloved'ın eve gelmesinden itibaren Sethe ile Paul D'nin ilişkileri bozulmuş, ayrı odalarda yatmışlardır, ama bu cinayeti öğrenince Paul D evi terkeder ve Kilise'ye yerleşir. Beloved yönetilmekten nefret eder ama herkesi yönetmeye başlar.

Romanın ikinci kısmında Sethe her an kölelikten dolayı çocuklarına sahip çıkamamanın, yani "60 yıl boyunca, yaşamını çiğneyip onu bir balçık gibi tüküren insanların elinde çocuklarını kaybetme" (s. 177) Paul D de köleliğin zulmü altında inleyen siyahları düşünür: "İnsanın derisinin rengi başka, linç ateşinde pişen kanı tamamen başka bir konuydu." (s. 180) Her ikisinin de belleği, tarihi canlı tutarken, Sethe'nin kaçışı sırasında ona yardım eden Stamp Paid nehirde kırmızı bir kurdele bulursa da Sethe bu uyarıya aldırmadan, işinden ayrılarak evde Beloved ve Denver ile yaşamaya başlar. Her an hatırladığı anılardan birinde beyaz öğretmenin öğrencilere aşıladığı ırkçılığa Sethe kulak misafiri olmuştur: Beyaz öğretmen öğrencilerine Sethe'nin insan özellikleri ile hayvan özelliklerini ayrı ayrı liste halinde yazmayı söylemiştir: "Hayır öyle değil. Onun insan özelliklerini sola, hayvan özelliklerini de sağa yazmanızı söyledim." (s. 193) Çiftlikte acı çeken sadece tecavüze uğrayan ve dövülen Sethe olmamıştır: Paul A feci şekilde dövülür ve hadım edilir; Sixo yakılır ve vurularak öldürülür; Halle kaçar ve aklını kaçırır; Paul D'ye satılmak üzere köle tasması geçirilir.[70] Bazı erkekler sorunlarını Sethe kadar cesaretle aşamamıştır: Paul D, Sethe'nin şahsında geçmişin acısını reddeder; Howard ve Buglar çareyi kaçmakta bulur; Halle aklını yitirir.[71] Bütün bu davranış biçimleri aslında siyahların hayvan/ilkel olduğu gerçeğinin, beyazların kendi özelliklerini onlara yüklemesinden kaynaklandığını gösterir: "Beyazlar, davranışı ne olur-

sa olsun, her siyah derinin altında vahşi bir orman olduğuna inanırdı....Beyazların, siyahların içine ektiği bu vahşi ormandı. Ve büyüdü. Yayıldı. Onu yetiştiren beyazlara taştı....Onları gaddar, aptal ve hatta istediklerinden daha kötü yaptı, öyle ki kendi ürettikleri vahşî ormandan kendileri bile ölesiye korktular." (ss.198-199)

Sethe, Beloved'dan gelebilecek tehlikeyi göremeyecek kadar geçmişin izlerini taşır. Denver, Beloved'ın onu öldüreceğinden korktuğu gibi, Sethe'nin kendisini Beloved gibi öldüreceğinden de korkar. Stamp Paid ise Paul D'ye Sethe'nin Beloved'ı öldürdüğünü anlattığına pişman olmuştur. Paul D ise Sethe'nin çektiği acıları anlamaya başlamıştır: "Söylesene Stamp, bir **zenci** daha ne kadar ıstırap çekmek zorunda?" sorusuna S.Paid "çekebildiği kadar" diye cevap verince Paul D "Neden?" sorusunu tam 5 kere tekrar eder (s. 235). Kuşkusuz bunun nedeni beyazların ırkçı zulmüdür ve bunun gerçekten mantıklı hiç bir açıklaması yoktur. Romanın 3. Kısmında Beloved Sethe'yi döver ve onu öldürmek ister: "Bu kez onu dövdü, yatağına bağladı ve bütün saçını yoldu." (s. 255) Beloved bir iblis gibi kaybolan bir geçmişin bedelini Sethe'ye ödetmek istemiştir.[72] Kasabanın 30 siyah kadını Sethe'nin evine yürür ve Beloved evi terkeder. Denver bütün bu olaylardan bir ders almıştır, kişi kendi kimliğine sahip çıkmalı ve onu korumalıdır. Denver'dan Sethe'nin yavaş yavaş öldüğünü öğrenen Paul D, Sethe'ye geri döner ve onu yaşama geri döndürmek için çabalar. Sethe yatağından hiç çıkmamakta banyo yapmamakta ve yaşamak istememektedir. Sethe Paul D'nin yardımıyla yaşama sevincine kavuşur. Aralarında paylaşılması gereken ortak bir acı ama yaşanması mümkün bir de ortak mutluluk vardır. Paul D, boynundaki köle tasmasının izlerinden dolayı Sethe'den utanmamaktadır: "Bir hayvan gibi tasma takılmaktan utanmak zorunda değildi. Ancak Sethe gibi bir kadın ona erkekliğini geri verebilirdi." (s. 273) Sethe ise ona daima sevgiyle davranmıştır. Paul D'nin Sethe'ye dediği gibi "bir tür yarına gereksiniriz." (s. 273) Romanın son 2 sayfası Beloved hakkındadır, ama bu "kuşaktan kuşağa sürecek bir öykü değildi." (s. 274) Artık Beloved geçmişte bırakılmış ve varlığı unutulmuştur. Oysa ki Paul D ve Sethe için var olmak somut gerçeğe sıkı bağlarla bağlanarak sevgi dolu bir birlikteliği yaşamaktır.

Bu anlatı çerçevesi içinde roman, Sethe'nin "sosyal özgürlük ile psikolojik bütünlük arayışını"[73] yansıtır. Beloved ile ilgili anıların özünde Paul D ile Sethe'nin yaşamöyküleri bütünleşir: Paul D erkeklik kavramını idealize ettiğinden kölelik onun benlik-bilincini yıpratmıştır; Sethe ise Beloved'a duyduğu annelik sevgisinden başka bir şey düşünemez olmuştur. Paul D ile Sethe'nin birlikteliği ise bu acıların ancak güçlü bir sevgiyle aşılabileceğini göstermiştir.[74] Morrison, bu romanda geçmişin şimdiki zaman üzerindeki etkisini incelerken, geleneksel ahlak anlayışını aşan iyilik-kötülük, kölelik-özgürlük kavramlarını da ele alır. Beloved, Sethe, Paul D'nin birbirlerine anlattığı geçmişle ilgili öykülerin özünde, beyazların iddialarının tersine siyahların bir özne, bir insan oldukları gerçeği yatar. Çoksesli bir anlatım sistemi içerisinde kişiler birer özne olmanın yanısıra, kendi öykülerini "yazma/aktarma" hakkına da sahiptirler; yani dili denetleyerek kendi kimlikleri üzerinde bir güç sahibi olmuşlardır.[75] Kölelik döneminin ürkütücü varlığı, hem beyazların hem de siyahların karşısına bir hayalet gibi dikilecektir. Ancak önemli olan belleklerden silinmeyen bu korkutucu anılarla nereye gidilmesi gerektiğidir.[76] Annesini gerçek kimliğinin yokluğu ile korkutan Beloved da annesinin yanında olmaması yani "yokluğundan"[77] zarar görmüş ve bu acıyı Sethe'ye zarar vererek aşmaya çalışmıştır. Beloved'ın tekrarlanan ölümü ile kölelik döneminin verdiği acı daha yapıcı bir biçime dönüşmüş ve Paul D ile Sethe'nin duygusal iletişimi sonucunda geçmişin, insanı insan yapan, Sethe'yi ölümün eşiğinden ayağa kaldıran bir sevgi ile aşılabileceği ortaya konmuştur. Roman boyunca öykülerini dinlediğimiz ve çoktan ölmüş olan pek çok karakterle birlikte annelik rolünü üstlenememenin acısını Beloved'ın şahsında tekrar yaşayan Sethe için şimdi karşılıklı bağımlılığa dayalı bir duygusal etkileşim ağı kurulur. Gerçek özgürlük sadece kölelikten tarihsel anlamda kurtulmak değil, kişinin belleğini somut gerçeklere tercih ederek yaşamasıdır. Geçmiş bir soyutlamadır ve karakterlerin roman boyunca birbirlerine yükledikleri bir **dil** aracılığıyla anlatılır, ama Sethe ile Paul D için bugün ve gelecek bir kişinin diğerine anlattığı kendi gerçeği olarak soyutlamadan ibaret kalmayacak, onun yerini paylaşılan bir gerçek ve yaşam kesiti alacaktır.

Tıpkı *Beloved* gibi Morrison'ın son romanı Jazz (Caz, 1992) da gerçek bir olayın üzerine temellendirilmiştir: "James Van der Zee'nin *Harlem Book of the Dead* kitabında kıskanç sevgilisi tarafından bir partide vurulan genç bir kızın resmini gören Morrison, kızın katilini ele vermeyi reddetmesi ('Size yarın söyleyeceğim') ve söyleyemeden ölmesi olayından etkilenerek *Jazz* romanını yazar."[78] *Jazz* romanında tarih bilincinden yoksun bırakılmanın, Joe ve Violet gibi kendi benlik-imgelerini geliştirecek bir tarih veya aile konfigürasyonuna sahip olmayan bir siyah aile üzerindeki etkisini görürüz. Her ikisi de kendilerine gerçek bir siyah kimliğini edinebilecekleri konusunda örnek olabilecek bir anneden yoksun büyümenin acısından ancak anlık kaçışlarla benlik-gücüne sahip olabilmektedirler. Joe Trace'in 18 yaşındaki siyah bir kız olan Dorcas ile--**Jezebel**--ilişkisi, onu genç sevgilisiyle görünce öldürmesiyle sona erer. Joe'nun katil olduğunu kanıtlayabilecek bir tanık olamadığından suçlu olduğu bilinse bize ceza göremez. Teselli edilemeyecek kadar büyük bir ıstırap içinmde yaşayan Joe ile eski sevgi dolu ilişkiyi tekrar kurmak isteyen Violet onu kıskandırmayı denese bile ilgisini çekemez, çünkü "kendi canlarına kıymış olan kimselerin çocukları zor sevinirler..."[79] Violet ile Joe bu evlilikte birbirlerine gerçekten görmeden bakarlar, çünkü geçmişlerinden kaynaklanan sorunlarla yüzleşmeyi reddetmek için geçmişten ve birbirlerinden kaçmışlardır. Joe'nun hayranlık duyduğu ve sevdiği tek kişi Dorcas'ın cenaze töreninden önce Violet, cesedin yüzünü parçalamak ve kocasını sahiplenmek ister. Joe'nun işlediği cinayet ile Violet'ın Dorcas'tan ve Joe'dan "intikam" alma isteği, Joe ile Violet'ın kendilerini terkedenleri yok etme eğilimini gösterir. Aslında Joe'nun iç dünyasının dışına itilme umarsızlığı ile başa çıkamayan Violet, Dorcas'ın yüzünü parçalamak ve Joe'yu aldatmak isterken **Sapphire** rolünü oynamıştır. Joe ile Violet'ın yıkıcı dürtülerinin nedeni Joe'nun sevgilisinden, Violet'ın da Joe'dan kıskandığı Dorcas'ın ötesinde zulmün parçaladığı bir geçmişte yatar. Joe'yla iletişim kurabilmek için Dorcas'ın geçmişini anlamak ihtiyacı içinde olan Violet, bunu başarabilmek için Dorcas'ın teyzesi ile dostluk kurar. Dorcas'ın resmini Violet'a veren teyze, Violet'ın geçmişini anlatmaya başlar. O günden başlayarak Joe ile Violet için şöminenin üstünde duran Dor-

cas'ın resmine bakmak ve onun imgesini yeniden canlandırmak için bir saplantı halini alır. Dorcas'ın nasıl bir insan olduğunu, yani gerçek kimliğini anlamak, geçmişteki çocukluk çelişkilerini çözümlemenin bir parçasıdır: Gerçekte Joe, Violet ve Dorcas'ı birbirine bağlayan şey, hepsinin annesiz bir geçmişi yaşamış olmasıdır. Bir benlik-imgesi geliştiremediklerinden, yokolan bir topluluk/aile ile farklı biçimlerde yüzleşirler. Dorcas'ı halasının anlattıklarından daha iyi tanımaya başladıkça Violet, Joe'nun Dorcas'a kapılmasının nedeninin onun beyazımsı açık deri rengi değil bir iletişim gereksinimi olduğunu anlar: "Dorcas hiçliğe hapsolmanın ne demek olduğunu Joe'nun yaşındakilerden daha iyi anlıyor ve onun hiçliğini dolduruyordu, nasıl ki Joe da onunkini dolduruyordu, çünkü Dorcas'ı da içine hapsetmiş bir hiçlik vardı." (s. 53) Joe'nun annesi ve sonra da babasının onu küçük yaşta terketmesi, Joe'da annesinin yerini bulmak ve onu tanımak isteğini saplantıya dönüştürür. Arada sırada eve para getiren kayıtsız babasına karşı hiç bir sevgi duymayan Violet, intihar eden--"...kendini kuyuya attı..." (s. 127)--Rose Dear'ın (**Jezebel**) ölümü Violet'da "kendi annesinin intiharını tekrarlama korkusundan dolayı"[80] anne olma isteği uyanır. Joe'nun çocukların sorun çıkartacağına inancı ile "analık özlemi, bu açlık, balyoz gibi tepesine inmişti." (s. 139) Böylece anne olarak annesiyle özdeşleşme isteği de gün boyunca kurduğu hayallere dönüşür. Güney'de ortakçılık yaparak sürdürdükleri fakir yaşamdan kurtulmak için geldikleri Kuzey'de Harlem'deki yaşamlarında kültürel miraslarıyla bağlantı kuramadan, yarım kalmış düşlerle doludur. Dorcas'ın çocukluk anıları pek de farklı değildir: Dorcas, ırkçı saldırılar sonucu çıkan olaylarda evleriyle birlikte anne ve babasının yandığını gözleriyle görmüştür. Anne-babasını kaybetme acısını, ailesiyle birlikte yanan bebeklerine yansıtan Dorcas, diğer karakterler içinde en güçlüsüdür: "Teyzesinin kol kanat germesine ve önlemlerine" (s. 80) direnmiş ve özlediği babasının yerine koyduğu Joe ile ilişkiye girerek destek sistemi yaratmıştır.

Annesi tarafından küçük yaşta terkedilen Joe; annesi intihar eden Violet; anne-babası ile bebeklerini yangında kaybeden Dorcas--hepsi de birbirlerini geçmişe gönderme yapan bir "gösteren" olarak

algılarlar, çünkü hepsi bir geçmişin varlığı ile değil yokluğu ile başa çıkmak zorundadır. Violet'ın dediği gibi: Dorcas da Joe'nun annesinin yerini almıştır ve aynı şekilde Joe da Dorcas'ın anne-babasını temsil etmektedir. Her karakterin varlığı, geçmişten bir kesitin yokluğunun "gösteren"idir ve onun yokluğu ile başa çıkma onu var etme çabasıdır. Bu durumda karakterlerin hiç birisi, yokolan bir diğerinin yerini temsil etmekten başka bir varlık işlevine sahip değildir. Ancak Dorcas, yokluğu--yani, Joe'nun annesini--temsil etmeyi reddedip, kendisi olmaya karar verdiği zaman artık bir gösteren değil bir varlıktır ve bu yüzden Joe onu öldürür, çünkü hem gösteren hem de gösterilen varlığa gönderme yapmasına dayanamaz, yoklukla başa çıkabilecek güçte değildir. Dorcas'ın gerçek duyguları bir monologda özetlenebilir: "Ben Acton'a aitim artık, hoşnut etmek istediğim kişi Acton, Acton benden bunu bekliyor." (s. 234)

Evliliklerinin başından beri, Violet ile Joe aile denen bu sosyal kurumun çatısı altında korunduklarını zannederken, gerçek anların varlığından çok, geçmişin yokluğunu paylaşmaktadırlar. İçinde yaşadıkları şimdiki zamanı anlamlandıran bir geçmişe sahip olamadıklarından, Violet'ın anne olarak doyuma ulaşma isteği de sözelleştiremediği iç benliğinin içine sıkışıp kalır. Joe giderek suçunu kabullenir: "Yanlış anlamayın beni. Bunda Violet'ın suçu yoktu. Bütün suç bendeydi. Hepsi. O kadıncağıza ettiklerimden ötürü kendimi asla bağışlayamam." (s. 162) Dorcas'ın onu, Acton için terketmesi Joe'nun gözünde annesi tarafından bir kez daha terkedilmektir. İşte bu yüzden Dorcas'ın şahsında annesini öldürerek yalnızlığının intikamını alır. Kendisini intiharıyla bırakıp giden annesinin yerini alsın diye bir kızı olsun isteyen Violet da Dorcas'ın cesedine saldırarak geçmişle bağlantı kurabilme şansını yok eden bu "kız evlât" imgesini yok etmek ister. Ne zaman ki Dorcas'ın şahsında, Joe annesini öldürür, Violet da kızını ve dolayısıyla anne olamamasının sorumlusu Joe'yu cezalandırınca Trace ailesi yaşamlarının temel sorununu görmeye başlarlar. Sonunda Joe şunun farkına varır: "Geçmiş yeniden geri getirilemez; bir şimdiki an, yok olan bir şimdiki anın yerine geçmez; bir kişi diğerinin yerine geçemez."[81] Üç karakterin de annesiz geçen geçmişlerinin tek sorumlusu ırkçı zulümdür. Violet ve Joe bugüne

kadar kendilerini köleleştirici ve pasifize eden bir yokluğu öldürerek yaşamın anlamını saptama çabası içindedir. Dorcas cinayeti ile onun yüzünü parçalama edimleri, geçmişin şu anda yaşayan varlığı ile yapılan yüzleşmedir.

Sağlam bir kültürel miras ve Afro-merkezli değerler sisteminin desteğinden yoksun olan Violet ile Joe birbirlerini destekleme gücünden de yoksundurlar, çünkü birbirlerinin duygusal gereksinimlerine karşı kördürler. Kozmetik satıcısı olan Joe, beyazların ürünlerini yani beyazların güzellik standartını pazarlamakta ve böylelikle de güzelliği beyaz olarak tanımlamaktadır. Aynı şekilde berberlik yapan Violet da beyazlara uygun bir güzellik anlayışını uygulamaktadır: "...beyaz güzellik standartının mirası karakterlerin kendilerine ve birbirlerine bakış açısını biçimlendirmektedir."[82] Her ikisi de kültürel mirasın tanımlayıcı göstergesi olan bir siyah olma bilincinden kopuk olup, siyah tanım çerçevesini oluşturan kültürel değerlerin farkında değildirler. Violet ile Joe, beyazların imgesini satarak yaşamlarını kazandıklarından, siyah kimliğinin anlamını kavrayamaz ve tanımlayamazlar. Beyaz Amerikan toplumunda siyah olmanın ne anlama geldiği, siyah geçmişle ilişki kurularak anlaşılabilmektedir. Bir bütünlük duygusuna sahip olabilmek için geçmişi yeniden yapılandırmak ve yeniden keşfetmek gerekir. Violet ile Joe, katı bireyciliğe dayalı bir beyaz kimlik imgesinin sosyal belirleyicilerini sürdürme işlevini üstlenirken, siyah kimliği anlamayı ve tanımlamayı beceremezler. Bilinçaltında, gücünü/yetkisini paylaşmak istedikleri bir beyaz efendiyle özdeşleşirler, ama kendilerine taktıkları beyaz gücün sosyal maskesi onlara gerçek benlik-gücünün desteğini verecek bir kültür mirasını silmektedir.

Daha önceki bir epizodda Violet'ın Dumfrey kadınlarının bebeğini çalması, onun beyazların mülkiyetçi annelik anlayışına sahip olduğunu ve siyah kültürel değerlerine dayanan bir anne rolünü beceremediğini gösterir: "Beyazlığa bağlı olmayan bir kendine-saygı kavramını geliştirecek bir anne olmaksızın,...Violet dış dünyanın değerleri yerine iç dünyasının değerlerini koymaktadır."[83] Eğer geçmişiniz yoksa, onu geri istiyor ama sahip olamıyorsanız, anlamın

belirsizliğini nasıl düzeltirsiniz? Violet, annelik saplantısından vazgeçmeyi öğrenir ve kendi kimliğine sahip çıkarak Joe'nun yaşamındaki yerini alır. Dorcas, Trace ailesinin bilinçsizce yaptığı kaçışların tersine yaşamını bilinçli bir seçim haline dönüştürür: "Benim nasıl bir kadın olduğum Joe'ya vız gelirdi. Gelmemeliydi. Benim için önemliydi. Ben kişilik sahibi olmak istiyordum, şimdi Acton sayesinde bir kişilik kazanmaya başladım." (ss. 232-233) Dorcas'ın fiziksel yokluğu giderek Joe ve Violet'ı bir kavrama anına götürür: Eğer Joe ile Violet çocukluk sorunlarını aralarında oluşacak ortak bir anlayışla çözerlerse, evlilikleri gerçek bir dostluk haline gelecektir. Bir kez yoklukla başa çıktılar mı, siyah kimliğin olumlu bileşenlerini öğrenip, birbirlerini anlamak biçemleri geliştirebilirler. Violet, Joe ile uyum sağlar ve kendi benlik-imgesini reddetmeyi bırakır, böylece Joe'nun kaçışını bir karşılaşma anına dönüştürür. Kaybolan kültürel miras ile yeniden bütünleşme, Violet'da siyah bir kadın olmak bir güç duygusu yaratır: "Şimdi, annemin göremediği kadın olmak istiyorum. Biraz daha kalsaydı görmüş olacağı kadın. Görse beğeneceği kadın, benim de eskiden beğendiğim kadın..." (s. 253) Joe'da ise siyah bir kadın olarak bir güç duygusu yaratır: "Joe battaniyeyi başına çekip Violet'e sarılmak istiyor." (ss. 271-272)

Sürgünde gezen yerine oturmamış siyah benlikler, "kaybolan tarihi"[84] şimdi artık yokluğun göstereni değil varlığın kendisi olan bir şimdiki anın düzlemine taşıyan kültürel bellekteki yerlerini alırlar. Romanın son cümleleri biz okurlara yapılan bir çağrı niteliğini taşır: "Yarat beni...yeniden yarat. Sen bunu yapmakta özgürsün, ben de senin yapmana izin vermekte özgürüm; çünkü, bak, baksana. Bak, nerede ellerin? Şimdi. Şu anda." (s. 278) Her karakterin monoloğu Joe ile Violet arasında bir diyaloğa dönüşürken anlatıcı onların kurduğu topluluğun üyeleri olmamızı bizden talep eder, çünkü romanı bitirip her şeyi olduğu gibi noktalayıp bırakmak bizim için bu romanı okuma edimini geçmişte kalan bir edim, yani halen yaşayamayacağımız yokluk duygusunu içeren bir geçmiş birikimi olacaktır. Ancak metin ile aramızda kurduğumuz etkileşim sayesinde "'onun...anlamını yeniden yapılandırmak'"[85] konusunda özgür olduğumuz sürece metin bitmeksizin sürüp gidecektir. Diğer bir deyişle, toplumsal ilişkiler ağı

çerçevesinde kurduğumuz bir bilinci geliştirerek yokluğu yenmemiz gerekmektedir.

Morrison'ın bütün bu romanlarında siyah insanın kimlik arayışında, kültürel mirasın önemi vurgulanmıştır. Beyazların yüklediği stereotiplerden kendisini kendi gözleriyle "görme" yeteneğini kaybeden siyah insanın kimliği bir anlamda Afrika kökenli kültürü miras olarak sahiplenme gereksiniminde yatar. Kimlik ait olduğu sosyokültürel ve tarihsel bağlam çerçevesinde ele alınmalıdır. Stereotipleri içselleştirdiği için kimliği silinen Pecola'nın (*En Mavi Göz*) artık geleneksel mantık/akıl kurallarına gereksinimi yoktur; siyah kültürel değerlerden bağımsız olan Sula (*Sula*) için siyah toplumda yaşamanın bir anlamı kalmamıştır; Sethe (*Beloved*) geçmişin, şimdiki zamanı parçalayan etkisini bertaraf ederek bireysel kimliğini geçmişin köleleştiren baskısından kurtarmıştır; Violet ile Joe (*Jazz*) siyah kadın-erkek ilişkisinde karşılıklı sevgi, saygı ve güvenin ancak geçmişin bellekteki izlerini silerek değil onları ortak bir anlayışla kavramanın gerekliliğini ortaya koymuştur. Bütün bu eserlerde Morrison, beyazlarca yokedilen bir geçmişin siyahlarca anlaşılma/tanımlanmasının siyah ırkın benlik-imgesi ve benlik-bilincinin sürekliliği içindeki anlamını irdeler.

NOTLAR

1 Draper, *Black Literature Criticism*, Vol. 3, s. 1422.

2 Wilfred D.Samuels and Clenora Hudson-Weems, *Toni Morrison* (Boston: Twayne Publishers, 1990), s. x.

3 Ed. Henry Louis Gates, Jr., and K.A.Appiah, *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present* (New York: Amistad, 1993), s. ix.

4 Toni Morrison, "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature," Ed. Harold Bloom, *Toni Morrison: Modern Critical Views* (New York: Chelsea House, 1990), s. 202.

5 Joyce Irene Middleton, "Orality, Literacy, and Memory in Toni Morrison's *Song of Solomon*," *College English*, Vol. 55, No. 1 (January 1993), s. 64.

6 Nellie McKay, "An Interview with Toni Morrison," *Contemporary Literature*, Vol. 24, No. 4 (Winter 1983), s. 429.

7 Norris Clark, "Flying Black: Toni Morrison's *The Bluest Eye*, *Sula*, and *Song of Solomon*," *Minority Voices: An Interdisciplinary Journal of Literature and the Arts*, Vol. 4, No. 1 (Spring 1980), s. 51.

8 Trudier Harris, *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison* (Knoxville: The University of Tennessee Press, 1991), ss. 17-18.

9 Harris, s. 43.

10 Clenora Hudson-Withers, "Toni Morrison's World of Topsy-Turvydom: A Methodological Explication of New Black Literary Criticism," *The Western Journal of Black Studies*, Vol. 10, No. 3 (1986), s. 133.

11 Harflerin büyüklüğü çeviri metinde aynı verildiğinden, harflerin özgün görünüşü için bkz. Toni Morrison, *The Bluest Eye* (1969; New York: Washington Square Press, 1972), ss. 7-8.

12 Elizabeth B. House, "Artists and the Art of Living: Order and Disorder in Toni Morrison's Fiction," *Modern Fiction Studies*, Vol. 34, No. 1 (Spring 1988), s. 29.

13 Harris, *Fiction and Folklore*, s. 15.

14 Toni Morrison, *En Mavi Göz*, Çeviren İrfan Seyrek (İstanbul: Can Yayınları, 1993), s. 18. Bundan sonraki bütün alıntılar aynı eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir.

15 House, s. 32.

16 Shelley Wong, "Transgression as Poesis in *The Bluest Eye*," *Callaloo*, Vol. 3, No. 3 (Summer 1990), s. 475.

17 Wong, s. 480.

18 Samuels and Hudson-Weems, s. 10.

19 Samuels, s. 10.

20 Samuels, s. 29.

21 Grace Ann Hovet and Barbara Lounsberry, "Flying as Symbol and Legend in Toni Morrison's *The Bluest Eye*, *Sula*, and *Song of Solomon*," *CLA Journal*, Vol. XXVII, No. 2 (December 1983), s. 127.

22 Samuels, s. 7.

23 Samuels, s. 7.

24 Toni Morrison, *Sula*, Çev. Ülker İnce (Istanbul: Can Yayınları, 1994), s. 16. Bundan sonraki bütün alıntılar aynı eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir.

25 Barbara Christian, "The Contemporary Fables of Toni Morrison," *Eds. Gates & Appiah, Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present*, s. 94.

26 Hovet and Lounsberry, ss. 128-131.

27 Elaine Jordan, "'Not My People': Toni Morrison and Identity," Ed. Gina Wisker, *Black Women's Writing* (London: The Macmillan Press, Ltd., 1993), s. 123.

28 Hudson-Withers, s. 134.

29 Vashti Crutcher Lewis, "African Tradition in Toni Morrison's Sula," Eds. Joanne M.Braxton ve Andrée Nicola McLaughlin, *Wild Women in the Whirlwind: Afro-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance* (London: Serpent's Tail, 1990), s. 317.

30 Janice M.Sokoloff, "Intimations of Matriarchal Age: Notes on the Mythical Eva in Toni Morrison's *Sula*," *Journal of Black Studies*, Vol. 16, No. 4 (June 1986), s. 431.

31 Diane Matza, "Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God* and Toni Morrison's *Sula*: A Comparison," s. 44.

32 Jordan, s. 123.

33 Terry Otten, *The Crime of Innocence in the Fiction of Toni Morrison* (Columbia: University of Missouri Press, 1989), s. 5.

34 Victoria Middleton, "*Sula*: An Experimental Life," *CLA Journal*, Vol. XXVIII, No. 4 (June 1985), s. 368.

35 Dorothy H.Lee, "The Quest for Self: Triumph and Failure in the Works of Toni Morrison," Ed. Mari Evans, *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation* (Garden City, New York: Anchor Press/Doubleday, 1984), s. 350.

36 Otten, s. 36.

37 Toni Morrison, "Memory, Creation, and Writing," *Thought: A Review of Culture and Idea,* Vol. 59, No. 235 (December 1984), s. 387.

38 Morrison, "Memory, Creation, and Writing," s. 386.

39 Eds. Linda Metzger, Hal May, Deborah A.Straub and Susan M.Trosky, *Black Writers: A Selection of Sketches From Contemporary Authors* (Detroit, Michigan: Gale Research Inc., 1989), s. 413.

40 Dolan Hubbard, "In Quest of Authority: Toni Morrison's *Song of Solomon* and the Rhetoric of the Black Preacher," *CLA Journal*, Vol. XXXV, No. 3 (March 1992), s. 288.

41 Gay Wilentz, "Toni Morrison, *Song of Solomon*," *Binding Cultures: Black Women Writers in Africa and the Diaspora* (Bloomington: Indiana University Press, 1992), s. 87.

42 Philip M.Royster, "Milkman's Flying: The Scapegoat Transcended in Toni Morrison's *Song of Solomon*," *CLA Journal*, Vol. XXIV, No. 4 (June 1982), s. 419.

43 Toni Morrison, *Süleyman'ın Şarkısı*, Çev. Sibel Özbudun (Istanbul: Simavi Yayınları, 1992), s. 16. Bundan sonraki bütün alıntılar aynı eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir. Bu romanın daha özlü incelemesi için bkz. E. Lâle Demirtürk, "Çeviri Eleştirisine Kuramsal ve Uygulamalı Yaklaşım: Toni Morrison'un *Süleyman'ın Şarkısı* Romanı," *Gündoğan Edebiyat* 10 (Bahar 1994), ss. 99-108.

44 Marilyn Sanders Mobley, *Folk Roots and Mythic Wings in Sarah Orne Jewett and Toni Morrison: The Cultural Function of Narrative* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1991), ss. 97-99.

45 Clark, "Flying Black: Toni Morrison's *The Bluest Eye, Sula* and *Song of Solomon*," s. 56.

46 Otten, ss. 60-61.

47 Metzger, s. 412.

48 Metzger, ss. 413-414.

49 Toni Morrison, "Rootedness: The Ancestor as Foundation," *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*, s. 341.

50 Hubbard, s. 300.

51 Morrison, "Rootedness: The Ancestor as Foundation," s. 342.

52 Wilentz, s. 74.

53 Joyce Irene Middleton, "Orality, Literacy, and Memory in Toni Morrison's *Song of Solomon*," s. 68.

54 McKay, "An Interview with Toni Morrison," s. 420.

55 Mobley, s. 132.

56 Mobley, s. 5.

57 Morrison, "Rootedness," s. 341.

58 Morrison, "Rootedness," s. 342.

59 Morrison, "Rootedness," s. 344.

60 Lee, s. 359.

61 Otten, s. 56.

62 Otten, s. 60.

63 Draper, s. 1423.

64 Samuels, s. 9.

65 Maggie Sale, "Call and Response as Critical Method: African-American Oral Traditions and *Beloved*," *African-American Review*, Vol. 26, No. 1 (Spring 1992), s. 44.

66 Giulia Scarpa, "Narrative Possibilities at Play in Toni Morrison's *Beloved*," *Melus*, Vol. 17, No. 4 (Winter 1991-1992), s. 94.

67 Scarpa, s. 94.

68 Toni Morrison, *Beloved* (1987; New York: Plume, 1988), s. 3. Bundan sonraki bütün alıntılar aynı eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir.

69 Stephanie A.Demetrakopoulos, "Maternal Bonds as Devourers of Women's Individuation in Toni Morrison's *Beloved*," *African American Review*, Vol. 26, No. 1 (Spring 1992), s. 53.

70 Bernard W.Bell, "*Beloved*: A Womanist Neo-Slave Narrative; or Multivocal Remembrances of Things Past," *African American Review*, Vol. 26, No. 1 (Spring 1992), s. 14.

71 Deborah Ayer Sitter, "The Making of a Man: Dialogic Meaning in *Beloved*," *African American Review*, Vol. 26, No. 1 (Spring 1992), s. 22.

72 Harris, *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*, s. 153.

73 Bell, s. 8.

74 Sitter, s. 18.

75 Harris, s. 13.

76 Scarpa, s. 93.

77 Elizabeth B. House, "Toni Morrison's Ghost: The Beloved Who is Not Beloved," *Studies in American Fiction*, Vol. 18, No. 1 (Spring 1990), s. 20.

78 John Leonard, "Jazz," Ed. Henry Louis Gates, Jr. and K.A.Appiah, *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present* (New York: Amistad, 1993), s. 36.

79 Toni Morrison, *Caz*, Çev. Nihal Yeğinobalı (Istanbul: Simavi Yayınları, 1993), s. 12. Bundan sonraki bütün alıntılar aynı eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir.

80 Philip Page, "Traces of Derrida in Toni Morrison's *Jazz*," *African American Review*, Vol. 29, No. 1 (Spring 1995), s. 56.

81 Page, s. 57.

82 Denise Heinze, *The Dilemma of 'Double-Consciousness': Toni Morrison's Novels* (Athens: The University of Georgia Press, 1993), s. 35.

83 Heinze, s. 33.

84 Leonard, s. 37.

85 Paula Gallant Eckard, "The Interplay of Music, Language, and Narrative in Toni Morrison's *Jazz*," *CLA Journal*, Vol. XXXVIII, No. 1 (September 1994), s. 19.

BÖLÜM 9

ALICE WALKER'IN ROMANLARI: *THE THIRD LIFE OF GRANGE COPELAND* (1970), *MERIDIAN* (1976), *THE COLOR PURPLE* (1982), *THE TEMPLE OF MY FAMILIAR*(1989), *POSSESSING THE SECRET OF JOY* (1992),

Alice Walker (1944-) 8 yaşındayken ağabeysinin tabancasını yanlışlıkla ateşlemesi üzerine sağ gözünden yaralanmıştır. O günlerde yaşadığı ve aynı zamanda da doğduğu yer olan Eatonton, Georgia'da hiç bir sağlık merkezi ve ailenin de arabası olmadığından, ancak günler sonra bir doktora götürülmüş ve böylece sağ gözü kör olmuştur. Bu yüzden çocukluğu hep yalnızlık içinde geçmişse de bunun olumlu bir yanını da görmüştür: "Çok sonraları [A.Walker] bu olay yüzünden 'insanları ve şeyleri' daha iyi görmeye ve ilişkilere dikkat etmeye ve olayların sonucunu bekleyip görecek kadar sabırlı olmayı öğrenmeye başladığını söylemiştir."[1] Ünlü bir yazar, feminist kuramcı ve siyasal katılımcı olarak Sivil Haklar Hareketi'nin değerli savunucularından olmuştur: "Eğer Sivil Haklar Hareketi 'öldü' ise ve eğer bize başka birşey vermediyse, bize hiç olmazsa sonsuza dek birbirimizi verdi. Bazılarımıza ekmek, bazılarımıza sığınak, bazılarımıza bilgi ve gurur ve hepimize rahatlık verdi....Pek çok acınılacak yaşamı emerek ayakta duran pembe dizilerin o yalancı 'umutlarını' yok etti."[2] Zora Neale Hurston'ın yeri belli olmayan mezarını belirleyip, yazılarında yer vererek Hurston'a dayalı bir siyah feminist yazın geleneğini tanımlamıştır. Feminist sözcüğünü sevmeyen Walker, bunun yerine kendine özgü bir biçimde tanımladığı **kadıncı (womanist)** terimini ortaya atan ilk aydındır. Bu terimi şöyle açıklar: "Cinsel

bakımdan olsun ya da olmasın diğer kadınları seven bir kadın. Kadınların kültürüne, kadınların duygusal esnekliğine...ve kadınların gücüne değer veren ve tercih eden....Erkek ve kadın olarak bütün insanların yaşamlarını sürdürmelerine ve bütünlüğüne bağlı. Bir ayrımcı olmayan..."[3] Walker'a göre siyah yazarların eserlerinde daima fiziksel/ahlâkî bir mücadelenin sonucunda elde edilen daha büyük bir özgürlük vardır: "Belki bunun nedeni, yazın geleneğimizin, vücudu korumak için kaçış ve ruhu korumak için özgürlüğün birbirinden ayrılmadığı köle alıntılarının üzerine temellendirilmesi veya belki de siyahların global, kozmik günahlardan dolayı kendilerini suçlu hissetmemeleridir."[4]

Alice Walker, bütün romanlarında birey-toplum ilişkisini irdelerken, siyah kadınların kimlik arayışını inceler. Siyah kadınların kendi kurdukları sosyal ilişkiler ağı içerisindeki yerlerini güvenli kılmak ve yaşamlarını değiştirmek için kendilerini arayış sürecinde çektikleri acıyı özümleyip, onunla olgunlaşarak benlik-gücünün etrafına toplumun diktiği cinsiyetin demir parmaklıklarını yıkarlar. Alice Walker'ın savunduğu gibi: "'Ben ruha inanırım...onu güçlü kılan kişinin düşünce, davranış ve hareketlerinin sorumluluğunun gönülden kabul edilmesine. Beyaz adamın bana yaptığı zulüm ister kadın, erkek, ister çocuk olsun size yaptığım zulmü haklı çıkarmaz...çünkü önem verdiğim kimliğim beyaz adamın malı olmayı reddeder. Ya da başka birinin.'"[5]

1920'lerle Sivil Haklar Hareketi arasındaki zamanı konu alan *The Third Life of Grange Copeland* (1970) gerçek bir olaya dayanır. Şiddet olaylarının çok olduğu Eatonton, Georgia'daki bir cenaze evinde çalışan kızkardeşi, Alice Walker'a bir ceset gösterir. Mrs. Walker adındaki bu kadın Alice Walker'ı çok etkiler: "Onu, romanda bana o gün göründüğü gibi betimledim. Onun hakkında yıllar sonra yazmak, böyle güçlü ve umarsız bir imgenin baskısından özgür kalabilmenin tek yoluydu. Onu, hâlâ görüyorum; belki o parçalanmış yüzü değil--çünkü zaman o görüntünün belirgin noktalarını bellekten silmeme yardım etti--ama her zaman o nasırlı ayakları, içi gazete kâğıdıyla kaplanmış ve parça parça olmuş şekilsiz ayakkabısını."[6] Kendi ailesinde de aynı ismi taşıyan anneannesinin sevgilisi tarafından

öldürülmesi gibi şiddet olayları yaşandığından, Alice Walker şöyle düşünür: "O masanın üzerinde Mrs. Walker'ın cesedini görünce, o kişi benim annem olabilirdi ve belki de erkeklerin elinden bu zulmü çeken bütün kadınların simgesi olabilir dedim...Bu nedenle, romanda ona Fransızca'da 'aynı' anlamına gelen **la méme** sözcüğünden yola çıkarak **Mem** adını verdim."[7] Roman, ortakçılık sisteminin, Güney'in kırsal kesimindeki Copeland ailesinin 3 kuşağı üzerindeki psikolojik etkisini inceler. Margaret'ın giderek orospu olmasına ve Grange Copeland'ın Cumartesi geceleri de kasabada Josie adındaki orospunun kollarına düşmesine tanık oluruz: "Beyaz adam tarafından aşağılanan ve zulmedilen Grange de karısına ve oğluna aşağılayıcı şekilde kötü davranır."[8] Çocukluğunda anne-baba sevgisinden böylelikle mahrum kalan Brownfield, annesi orospu olarak çalışırken üvey erkek kardeşi Star'a bakarak "hanım evlâdı"[9] rolü oynamayı ve annesinin babasına bu kadar boyun eğmesini nefretle karşılar. Hiç bir zaman elde edemeyeceği beyaz orta-sınıf yaşamını düşlemesi, evdeki şiddet ile fakirlik için babasını suçlamasına neden olur. En sonunda babasının Kuzey'e gitmek için evi terketmesi, annesinin Star'ı zehirleyip intihar etmesiyle "bir ailenin fakirlik ve ırkçılığın baskısı altında çöküşüne[10] tanık oluruz.

Babasının geçmişini yeniden yaşamamaya karar kılan Brownfield, babasını ararken Josie'nin Dew Drop Moteli'ne yolu düşer. Onlar için çalışmaya başlaması hem Josie ve hem de Josie'yi kıskanan kızı Lorene arasında bir ilişki başlamıştır. Josie çok erken yaşta babasıyla arkadaşları tarafından orospuluğa itilir ve hamile kalır. Josie ile Lorene arasındaki çarpık iletişimin, Brownfield ile kurdukları ilişkiyle sağlanmasından bıkan Brownfield, Josie'nin yeğeni ve bir öğretmen olan Josie ile evlenir. Büyük umutlarla başlayan bu evlilik giderek Brownfield'ın anne-babasının bir kopyası haline gelir. Umutlarının sarsılması ve bir ortakçı olarak başarısızlığa düşmesinin verdiği yetersizlik duygusuyla, Brownfield annesinin imgesini Mem'e yükleyerek saldırganlığını rasyonalize eder. Beyazların üstün ırk/sınıf olmasının verdiği bunalım Mem'in de tıpkı Margaret gibi bir orospu olacağı saplantısını doğurur. Mem'in fiziksel ve manevî direncini kırarak onu

değiştirir ve hırpalarsa onun beklentilerine erişmek zorunda kalmayacağını düşünür. Beyaz adamın istemeyeceği kadar çirkin olması için Mem'i ölesiye dövmesi, öğretmenlikten istifaya ve okumuşların düzgün dilini kullanmamaya zorlaması, Mem'in bütün birikmiş parasını bir ev ve araba (Amerikan Düşü) almak için çalması sonunda boş yere harcaması ve sonunda bir aile erkeğine yakışır biçimde aile sorunlarını çözememesini unutmak için kendini içkiye vermesi, onun kendisini mutlu olmasa bile özgür hissetmesine neden olur. Mem'in eğitimi ve işiyle erişebileceği beyaz orta-sınıf yaşamının düşleri gerçekleşirse, Brownfield karısından aşağı ve ona bağımlı duruma düşürerek yine bir "hanım evlâdı" rolü verecektir. Mücadele edemeyecek kadar güçsüz/zayıf olması, anne-babası ile beyazlardan alamadığı intikamı Mem'den almaya iter. Bir Cumartesi gecesi Josie'yle yataktayken, babasının Josie'nin başına geri dönüşü ve ikisinin de Brownfield'ı anında unutuvermesi, ona Margaret'la Grange'in çocukkenki aldırmazlıklarını hatırlatır. Josie'yle babasının evlenmesi ve çiftlik almak için barı satmaları onu bir kez daha yıkar ve bunu Mem'e yansıtarak onu yıkmak için kızları Daphne ile Ornette'in doğumlarından yıllar sonra 3. kızları Ruth'un doğumuna ebe getirmeyi reddeder. Yatakta kendi kendine doğuran Mem'in imdadına sabah yetişen Grange, torununun ilk banyosunu yaptırır. Daha önceden olduğu gibi bu ziyaret de Brownfield'a bir koca ve baba olarak yetersizliğini hatırlatır. Sorumsuzluğunu kabul etmektense, Grange'i kendisini sevecen bir koca ve baba yapmaya yetecek kadar sevmemekle suçlar.

Ömrü bir barakadan öbürüne taşınmakla ve çok çalışmayla geçen Mem, Brownfield'ın silâhıyla onu hadım etmeyle tehdit eder ve geleceklerini belirleyecek kuralları koyar: Mem kasabada bir ev kiralar, iş bulur ve 3 kızıyla kendi haklarını savunur. Artık bir fabrika işçisi olan Brownfield, ondan intikamını 2 kez hamileliğe zorlayıp, çalışamayacak kadar güçsüz hale getirerek alır: "Brownfield, onu daha önce tahmin bile etmediği kadar aşağı bir noktaya getirebildi." (s. 143) Faturaları kasıtlı olarak ödemez ve böylece evden atılıp, kasabadan ayrılmak zorunda kalırlar. Ancak barakaya geri döndüklerinde, Mem

bütün bunların başından beri Brownfield'ın planı olduğunu anlar. Mem'in yaşamak için yürek burkan mücadelesi, kibar bir beyaz çiftin yanında hizmetçi olmasıyla devam eder. Ne var ki, evin beyi onu Noel akşamı evine kadar arabayla bıraktığında, evin önünde onu bekleyen Brownfield tarafından vurularak öldürülür. Brownfield'ın gözünde Mem, ona tamamen boyun eğip, yenilgiyi kabul etmediği için suçludur. Bütün bu yıllar boyunca şiddetin verdiği sinirsel bunalım içinde yaşayan Daphne ile cinselliğe fazla yatkın olan Ornette, Mem'in babası tarafından Kuzey'e götürülür.

Ruth'u da çiftliğine götüren Grange, ona Tilki Kardeş (Br'er Fox) ve Remus Amca (Uncle Remus) halk öyküleriyle Afro-Amerikan folkloru ile ırkçı zulmün tek nedeni olarak gördüğü beyazlardan nefret etmeyi ve onlara güvenmemeyi öğretmek için Afro-Amerikan tarihinde kölelik dönemlerini anlatır. 1926 yılında evi terkettikten sonra Kuzey'de geçirdiği yaşantılarını da bunlara ekler: Kuzey'e gidince düşleri bitmiş, kaçak viski satmış ve dilencilik yapmak zorunda kalmıştır. New York'ta Central Park'da hamile kaldığı adam tarafından terkedilen beyaz kadın intihar etmek için buzla kaplı göle atlar. Ama onu kurtarmak için elini uzatan Grange siyah olduğundan, gölde boğulmayı onun tarafından kurtarılmaya tercih eder: Bunu gözlemleyen Grange "Güney'in beyaz üstünlükçü anlayışın onu kontrol eden ve saran hipnotik gücünden kurtulur. Aslında, özgürlüğün kişinin kendisini ezenleri öldürmekte yattığı fikrine varır.[11] Onu kurtaramama suçluluğu bir vakar duygusuyla karışır, çünkü (tıpkı R. Wright'ın *Native Son*'ındaki Bigger gibi) o da zalimi öldürdüğü için kendisini özgür hisseder.[12] O, "ezilen erkekliğini onu ezeni öldürerek özgür kıldığında, yaşamak için en tutkulu isteğe kavuşturur!" (s. 218) Ortakçılık sisteminin temsil ettiği ekonomik sömürü/kölelik durumundan dolayı, Grange'in beyazlara duyduğu nefret, onu ayakta tutan tek amaçtır. Aile bireylerine işlediği beyazlardan nefret etme duygusu, şimdi düşman olan o dünyaya yönelmiştir. **Bütün** beyazlarla savaşmanın imkânsız olduğunu görmesi, onu Güney'e ve Josie'yle evlenmeye itmiştir. Karısı Margaret'ı "öldüren" vahşî tutumunun verdiği suçluluk duygusuyla yüzleşmesi, Ruth'u sevgi ve şefkatle büyütmesine sebep olur. Grange'in kurtarıcı işlevini görmesi, Ruth'un

kişiliğini, Grange'in benlik-bilincine uygun bir biçimde geliştirmesini sağlar.

Ruth okula başladığında, Mrs. Grayson'ın dersinde bir öğrencinin kitabına el yazısıyla yazdığı "zenci" sözcüğü ile ırkçılığa, büyüme çağına girmesiyle de cinselliğe karşı uyanır. Grange ile Ruth'un evde yarattıkları küçük bir siyah toplum anlayışı, kasabada aralarında insest olduğuna dair söylentileri başlatır. Bunu gözardı ederler ve karşılıklı sevgiye dayalı ilişkilerindeki uyum, Josie'nin kıskançlığına neden olur. Grange'den intikam alma amacıyla Brownfield'ı cezaevinde sık sık ziyaret eden Josie, Brownfield'ın Ruth'u Grange'in elinden alırsa, Grange'i mutsuz edeceklerini planlarlar. Cezaevinden erken çıkan Brownfield ile yaşamaya başlayan Josie, bunu ilişkide bulunduğu yargıcın özel isteği ile başarmıştır. Grange ve Ruth, sokakta Brownfield ve Josie ile karşılaştıklarında Grange, Brownfield'ın şimdiye kadar ailesine karşı takındığı tavrın, beyaz zaliminkinden pek farklı bir strateji olmadığını söyler: "'Hiç kimse bizim sandığımız kadar güçlü değildir. Bizim de kendi **ruhlarımız** var, değil mi?" (s. 288) Brownfield, kendisini insanlık ve güçten yoksun bırakan beyazların zulmüne boyun eğme çaresizliğinin acısını Mem'i--ya da Mem'de gördüğünü sandığı Margaret'ı--ve Grange'i hırpalayarak, yaşamını ve ailesini kontrol edebileceğini sanır. Brownfield hiç bir zaman Grange'in yaptığı gibi hatalarıyla yüzleşememiş, değişemediği için yaşamını da değiştirememiş ve böylece bilmeden beyazlarla "işbirliği" yaparak--"zalimin isteği ile kendisininkini ayırt edemeyecek kadar zayıf! (s. 289)"--ezilen konumunu hissetmekten kurtulmuştur. Ruth ile sokakta karşılaştığı başka bir sahnede, Ruth babasına ait olmadığını söyleyecek kadar güçlüdür. Bu gücü, Brownfield'in kötülüğüne engel olamaz, çünkü Grange'i mahvetmek tek saplantısı haline gelmiştir.

Daphne'nin aklını kaçırdığı ve Ornette'nin de bir orospu olduğu haberi Josie'ye şunu anlatır: Brownfield'ın gözünde Mem'den hiç bir farkı yoktur. Josie, Brownfield'ın "bir insan olarak, tamamen mahvolduğunu" (s. 313) görmekten dehşete düşer. Sivil Haklar Hareketi için çalışanların kasabadaki gösterileri Ruth'u çok etkiler. İlgi duymaya başladığı siyah adam ile hamile karısına duyduğu romantik hayranlık,

Grange'in gerçekçi gözleminin tam karşıtıdır: Er ya da geç siyah adam öldürülecek ve karısı fakirlik ve ırkçılık yüzünden karnını bile zor doyuracaktır. Bu sahnesini mahkemedeki şiddet sahnesi izler: Josie'nin yargıçtan elde ettiği torpil sayesinde Brownfield, Ruth'un velayetini alınca, buna dayanamayan Grange de Brownfield'ı vurarak öldürür. Çiftliğe kaçtıktan sonra polisle çıkan çatışmada ölmemesini garanti etmek için Grange, Ruth'un elinden silâhı alır.

Romanın sonunda Brownfield'ın ölümü, başkalarını mahvederken kendi benliğini yıkmasının simgesidir. Brownfield gibi nefret ve intikamla dolu siyah erkekler, kendi kimlikleri pahasına siyah kadınları yok ederler. Erkekliğini hissettirmek için Mem'in kendisinden beklentilerini öldüren ve kuralları koymaya hakkı olan ama kendisi kurallara uymayan Brownfield, kendi içindeki insanı da öldürmüştür. Barbara Christian'a göre, roman "toplumun yaygın ırkçılığı ile karakterlerin...kendi yaşamlarının sorumluluğunu kabullenmeleri gerekliliği arasındaki dramatik gerilim üzerine temellendirilmiştir."[13] Brownfield'ın yaşamı, mücadelesiz bir yaşamın, yaşamı biçimlendiren koşulları değiştirmek için gerekli bir kimlik ve bütünlük duygusunu kaybetmesinin kaçınılmazlığını gösterir. Diğer yandan, Grange sadece kendisinin değil Ruth'un da yaşamını değiştirmek için geçmişiyle yüzleşerek mücadele eder. Ruth'un özgürlüğe dayalı bir yaşam kurması için Ruth'a çek defterini, parasını ve arabasını bırakan Grange, aslında Brownfield'ın beyaz Amerikan Düşü'ne olan özleminin Ruth için gerçekleşmesini sağlar: "Brownfield, Güney'in siyahları nasıl fiziksel bakımdan köleleştirdiğinin ve manevî açıdan hasta ettiğinin korkutucu bir örneğiyken, Ruth'un öyküsü oldukça umut vericidir, çünkü Brownfield'ı yok eden ırkçı dünyayı reddederek ve böyle yapmakla yepyeni olanaklar sunan daha büyük daha özgür bir dünyaya hareket ederek Güney'i terketmektedir."[14] Ayrıca siyah olmanın anlamını ve gururunu manevi bir miras olarak bırakan Grange, insanın güçlü olabilmesi için eğitimin önemini de öğretmiştir.

Meridian (1976) romanı, Meridian Hill'in siyahların yaşam koşullarını değiştirmek için Sivil Haklar Hareketi'nde verdiği mücadele ile baskı altındaki bireysel kimliğini bularak "Sivil Haklar

için çalışması ve kişisel mücadelesi ile kendisini değiştirmesini"[15] anlatır. Devrim uğruna kendisini öldürmek dahil her türlü fedakarlığı yapabilir, ama başkalarını öldüremez. "Devrim için öldürür müsün?"[16] sorusuna olumlu bir cevap vermeye zorlandığı halde bunu kabul edemez. Sivil Haklar Hareketi için çalıştığından, Kuzey'i bırakıp Güney'e geri döner ve bir kasabadan diğerine dolaşarak iş arar. Sosyal ve cinsiyet bakımından gördüğü zulüm ile sarsılan yaşamında, kendi çektiği acılar diğerlerininki için de mücadele vermesine engel olmaz: 13 yaşındaki Wild Child hamiledir ve araba altında ezilerek ölür; en büyük manolya ağacı The Sojourner, gülmeyi unutan köle Louvinie tarafından dikilmiştir; Mary, bebeğini doğurur doğurmaz öldürür ve intihar eder. Siyah kadınların cinsiyetlerine göre tanımlanan bir durumda kilitlenip kalmasının acısı, beyaz adamın siyah kadının cinselliğini kontrol etme hakkını destekleyen zulme dayalı gücüne yakından bağlıdır.

Kendisini çocuklara karşı uyarmayanları affedemeyen Meridian'ın kocası Eddie'den boşanmasından sonra Eddie Jr.'ı doğurunca bir aileye evlâtlık olarak vermesi, annesinin temsil ettiği siyah kültüre özgü bir annelik anlayışının yüksek standartlarına ulaşamamanın suçluluğunu duymasına sebep olur. Çocukluk döneminde "annesinin gelişmekte olan kimliğini yok etmekten" (s. 51) dolayı sorumlu olduğuna inanır. Annesinin "köleliğinde" rolü olduğunu düşünmesi, genç bir anne için anneliğin gerçek bir kölelik olduğuna inanmasıdır. Annesinin bunu acı çekerek yapmış olması, Meridian'da annesinin simgelediği "o büyük kurum" (s. 96) olan Siyah Annelik korkusunu yaratır. Küçük yaşlarda annesinden beyaz erkeklere güvenmemeyi, çünkü siyah kadınları sadece cinsel ilişki için istediklerini, anneannesinden ise beyaz kadınlara güvenmemesini çünkü onların da gelecekteki beyaz ırkçıların anneleri olduğunu öğrenir. Evli olan siyah profesör Mr. Raymonds'dan gördüğü cinsel taciz sonucunda, ikinci kez hamile kalınca kürtaj olur ve tüplerini bağlatır. Yaşamın gerçeği ile yüzyüze geldiği an, Rektör'ün Wild Child'ın tabutunun Saxon Üniversitesi kilisesine alınmasına izin vermemesidir: "Böyle bir gelenek-düşkünü iklimde bireyselliğinin beslenemeyeceğini"[17] anlar.

Köleliğin tarihini tanımlayan kültürel mücadele mirasının simgesi Sojourner'ın adını aldığı ağaç bile bu iklimde özgürlüğü soluyamaz. Kendisini bu ağacın gönderme yaptığı geleneğin dalı olarak algılayan Meridian, Güney'e döner. Diğer yandan Meridian'ın Sivil Haklar Hareketi için çalışan Truman Held ile ilişkisi yürümez. Alma S. Freeman'ın dediği gibi, Meridian "kendi yaşamının kontrolünü ele almak çabasıyla"[18] Truman'ı reddetmek zorunda kalır. Beyaz Yahudi kızı Lynne ile evlenen Truman çalışmak ve yaşamak için Güney'e gider. Truman'ın siyah arkadaşları tarafından tecavüze uğrayan Lynne, kocasının aldırmazlığı yüzünden giderek alkol-bağımlılığı ve fuhuşa sürüklenir. Siyah bir erkekle evlendiği için ailesi, başka siyahlarca tecavüze uğramasıyla da Truman tarafından reddedilen Lynne, toplumdan soyutlanmıştır. Fuhuş yaşamı dolaylı bir biçimde kadınların zulmünü devam ettirdiğini gösterir ve en sonunda psikolojik ve duygusal bütünlüğünü kaybeder.

Truman, onun "kurban" olmasının sorumlusu olduğu halde, bunu doğrudan kabullenemez ve Lynne, ırk ve cinsiyete dayalı zulmü hem beyazlardan hem de siyahlardan görür. Daha derinliğine bakıldığında, Lynne'in her iki ırk tarafından reddedilmesinin temelinde, ne siyahların ne de beyazların Lynne'in siyahların daha iyi koşullara sahip olmasıyla ilgilenmesinin ciddiyetine inanmamaları yeter. Sivil Haklar Hareketi'nin ne olduğunu bile bilmeyen Yahudiler ona sırt çevirirler: Aslında başına gelenlerin tek sorumlusu Lynne'dir, çünkü Meridian için annelik neyse Lynne'in Truman'a olan derin sevgisi de tam anlamıyla bir kölelikten ibarettir. Meridian'ın Devrimci grubundaki öldürme içgüdüsü Truman'ı Lynne'in yaşamını mahvetmeye itmiştir ve belki de Truman bunu kabul edememektedir. Lynne'in aksine, Meridian bağlantısal bir statü olan eş ve anne kimliklerinden vazgeçmiş ve bu yüzden Truman için kimliğini feda etmemiştir. Bu nedenle, siyah bir kadın olmak gerçek kimliğini bulmak amacıyla kültürel mirasına sahip çıkabilmiştir. Dr. Martin Luther King Jr.'ı anma gününde, Meridian Truman'a "devrim...bir öldürme edimi ile değil...öğretmeyle başlar." (s. 188) der. Geniş anlamıyla öğretme, kimliğinin anlamını kavramak için kendi kendisini eğitme çabasıdır.

Zihni ve benliği eğitmekten yoksun bir devrim anlayışı, insanı yoketmeye yönelmiş demektir. Meridian'ın sürekli olmasa da Kilise'ye gidip gelmesi, Kilise'nin siyahların tarihindeki anlamını gösterir: "Siyah insanların bir cemaat halinde toplandığı ve ... geleceğe yaklaşımın toplumca ve ahlaki sorunların ciddiyetle ele alındığı tek yer." (s. 199) Güney'e Sivil Haklar Hareketi'ne hizmet etmek için giden Meridian, Georgia'daki siyahların kilisesini ziyaret ettiğinde, Kilise'nin siyahların mücadelesinde siyasal ve sosyal merkez olarak gerçek işlevini kavrar. Kilise vitraylarında Hz. İsa yerine kılıcı olan siyah bir müzisyenin resmi ile karşılaşması, kiliseyi ve kendisini kültürel mirasın bir parçası olarak görmesini sağlar. Meridian'ın içinde yepyeni bir ait olma duygusu başlar ve bilinci uyanır. Bireysel kimliğinin güç kazanması sürecinde, bütünlük duygusuna sahip bir kişi olmuştur. Sivil Haklar Hareketi'nde siyahların eşitlik ve özgürlük mücadelesi uğruna kendi kişisel yaşam beklentilerini silmeyi göze alan bu cesur kadın, cinsiyet-rolünü reddetmiştir. Truman karısından boşandıktan ve kızı Camara öldürüldükten sonra bile, Truman dahil bütün erkekler üzerindeki "mülkiyet" hakkı olasılığını engelleyerek, kendi insanlarıyla gerçek insani bir ilişki kurmuştur: Meridian herşeyi bir anda "bırakıp gidecek kadar güçlüydü ve toplayacak hiç bir eşyası yoktu." (s. 219) Gerçek devrimin, düşüncelerin değişmesiyle başlayacağına olan inancıyla hep öğrenmeye çalıştı. Ayrıldıktan sonra, Truman'ın onun uyku tulumuna girip, şapkasını başına geçirmesi, bilinçaltında "Meridian 'olmak,' ve onun şahsında canlılığı yaşamak"[19] içgüdüsü yatar. Arkadaşları Anne-Marion ile Truman da kültürel miraslarına sahip çıkmak için bir örnek olmuştur. Meridian'ın kimlik mücadelesi, siyah kadınlara uygulanan ırka/cinsiyete bağlı ayrımcılığa karşı çıkmaya dayanır ve bu mücadeleyi kazanmak için "erkeklerin cinsel gereksinimlerinin ötesinde"[20] anlamlı bir yaşamı ararken ırkının kültürel mirasında benliğini bulmuştur.

Alice Walker *The Color Purple (Renklerden Moru,* 1982) romanını yazdığı dönemi anlatırken, şöyle der: "O yaz biterken, karakterlerimden--Celie, Shug, Albert, Sofia veya Harpo--biri ya da birkaçı sık sık beni ziyarete gelirdi. Nerede oturuyorsam orada hep beraber

oturur ve konuşurduk."[21] Roman, bu karakterlerden Celie'nin "siyah kadın kimliğinin gelişimini"[22] inceler. Değişim için mücadele süreci, Celie'nin üveybabası Alphonso, Allah, kocası Mr.----, kızkardeşi Nettie ve hepsinin ötesi kadın arkadaşı Shug Avery ile olan karmaşık ilişkiler ağı içerisinde kendine özgü bir kimliğe kavuşmasıyla yer alır. İnsest ilişkisi kurarak kendisine tecavüz eden üveybabasının "'**Yaradanından başka kimse duymasın sakın. Ananın kulağına giderse yüreğine iner.**'"[23] tehdidiyle Allah'a yönelir. Erkeklerin kadınların cinselliğini kontrol etmeleri sonucunda, kadınların ıstıraplarını ifade etmeleri bile tabulaştırılır. Beyaz adamın siyah kadınlara yaptığı tecavüzü tekrar eden üveybabasının, ondan olan 2 bebeğini başka bir aileye satması; annesinin kahrından ölmesi; Nettie'ye tecavüz etmeye çalışıp da başaramayan Mr.---- tarafından dövülmesi, Celie'nin her türlü diyalog olasılığını yokeder, çünkü her türlü diyalog kurma çabası onun yaşama şevkini yıkar. 1916 ile 1942 yılları arasında "Güney'de Yeniden Yapılanma sonrası yeniden ele alınan siyahların statüsünün eskisinden farklı olmadığı bir dönemde"[24] geçen roman, mektuplar şeklinde yazılmıştır: Mektuplar Allah'a birer başvuru veya "dua-mektupları"[25] niteliği taşırlar, çünkü Allah, Celie'nin sorunlarına çözüm bulabilecek tek güçtür. Evlendiği gün üveyoğlu Harpo'nun attığı taşla kafası yarılan ve kendisine düşman başka üveyçocukları da olan Celie'nin, duygusal destek görebileceği kimsesi kalmamıştır. Fiziksel ve duygusal yönden incinmesinden sonra eve gelen kocasının eski sevgilisi Shug Avery onu için arkadaş, anne, kızkardeşi ve sevgilidir.

Roman boyunca Celie'nin Mr.----'a boyun eğmesi Sofia'nın Harpo'yu dövmesiyle karşıtlık oluşturur. İki çiftin yaşamları arasındaki bu karşıt ilişkiler, ya siyah kadının ya da siyah erkeğin zarar görmesiyle biten kadın-erkek ilişkilerinde bir uyum olmadığını gösterir. Yine de Sofia, Celie'ye kadınların özgürlüğünü temsil eden ilk örnektir. "Sofia'yla...sundurmada yorgan yüzü" (s. 50) dikerek birlikte çalışmaları kadınların paylaştıkları dayanışma ruhunun örüntüleri gibidir. Kendisine sevgi ve saygı göstermeyen her erkeği terketme hakkını kendisinde gören Blues şarkıcısı Shug'ın eve gelmesi herşeyi

değiştirir. Kadın olmanın vakarını taşımayı öğrenmiş olan Shug, Celie'ye utanç veya suçluluk duymadan aynada kendi vücuduna bakmayı öğretir. Celie'nin kendisini tanıma sürecinde, onu değiştirme işlevini üstlenir. Tıpkı Afrika'ya gitmeden önce Celie'ye üveyçocuklarına kontrolün kimde olduğunu göstermesi gerektiğini söyleyen Nettie gibi, Shug insanın kendi yaşamı ve ilişkilerini kontrol etmenin önemini gösterir. Bir kadın insanların tepkilerini ustaca kontrol etmeyi bir kez beceremezse, Sofia'nın durumunda olduğu gibi pek bir şey kazanamaz: Sofia, Harpo'yla kavga ettikten sonra 2 çocuğunu alarak kızkardeşinin evine gider; Shug'un blues konserini dinlemek için bütün aile orada toplanmışken, o ödüllü bir dövüşçüyle danseder; kendisine "hizmetçi" muamelesi yapan Belediye başkanını tokatladığı için uzun yıllar hapsedilir; Belediye başkanının karısının araya girmesiyle, cezasının geri kalanını, bu ailenin hizmetçisi olarak tamamlarken çocuklarını görme hakkını da elde eder. Bütün bu olaylar çerçevesinde Sofia'nın durumu ıstırap çektikçe boyun eğmeyi öğrenerek saldırgan tutumunu kaybeden "isyankâr bir kadının durumunu dramatize eder."[26] Harpo'nun ona yüklediği itaatkar eş imgesini bilinçli bir biçimde değiştirmek için mücadele etmektense, hislerine kapılır ve Harpo'yu kontrol etmez. Bu nedenle kazandığı özgürlükler kalıcı olmaz, ama zamanla evlilik kurumunun kurbanı olmaksızın Harpo'nun sevgisine değer vermeyi öğrenir. Cinsiyet ve ırka dayalı ayrımcılıkla başa çıkmak için gerekli iletişimi Belediye başkanının karısı ve Harpo ile kurar. Beyaz bir kadın kılığına girerek onu cezaevinde ziyaret eden Squeak yakayı ele verince, gardiyan tarafından tecavüze uğrar. Bu simgesel epizod insanın kendisine özgü olmasını vurgular, çünkü toplum başkaları gibi olmaya çalışanların kimliklerini kolayca yokeder: Kendisi gibi davranmayan, kendi kimliğini savunamayacak kadar güçsüzdür.

Celie'nin üveybabasınca tecavüze uğraması ve 2 bebeğini "kaybetmesi"nin öyküsünü dinleyen Shug, Celie'ye derin bir sempati duyar. İkisinin Mr.----'ın sandığında gizlice Nettie'nin mektuplarını bulmaları, Celie için dünyaya açılan bir pencere gibidir. Nettie'nin o güne kadar neler yaptığını okumaları artık sadece Allah'la değil, Shug ve

Nettie ile de iletişim kurmaya başlamıştır. Sanki Allah gerçek bir iletişim kurmak için yakarışlarını duymuş ve Nettie'nin mektuplarını buldurarak bu dualarını cevaplamıştır. Celie, Shug'la kurduğu diyaloğun yanısıra Nettie ile de yeniden bir diyalog kurmuştur: "Dünya değişiyor, dedim. Dünya yalnızca erkeklerin dünyası değil artık." (s. 132) Nettie'nin Afrika'da Corrine ve Samuel çiftiyle yaptığı misyonerlik işi, ırk kimliğinin kaynağına dönmesidir. Kabile dönemine ait geçmişle yeniden bağlantı kurması, hep özlemini duyduğu bir bütünlük duygusu yaratır. Bu çiftin evlat edindiği Olivia ve Adam Nettie'ye çok benzediklerinden, Corrine çıkan söylentilere kapılarak bunların Samuel ve Nettie'den olduğundan şüphelenmeye başlar. Nettie'nin gerçeği anlatmasıyla çocukların annesinin Celie olduğunu öğrenen Corrine'in ölümünden sonra, Nettie çocuklara annelik yapar. Corrine ve Samuel'in evlilikleri, Celie ile Mr.---'ın ve Sofia ile Harpo'nun ilişkilerine bir alternatif olmuştur ve eşitlik ilkesine dayanır. Siyah ırkın gelişimindeki ortak idealler ve inanca dayalı olan evlilik, sadece beyazların Hıristiyan olarak resmedildiği İncil'deki resimler bile yaygın ırkçılıktan soyutlanamaz. Ama Nettie'nin Samuel'le evliliği, siyahların ırkçılıkla mücadele ettikleri müddetçe, insanların zihnindeki insanlığın tek bir renge dayandığı gibi bir dinsel yanılgısını değiştirebilecekleri umudunu gösterir--bu ise, daha sonra Shug'ın yardımıyla Celie'nin de inancı olacaktır.

Aşağılanarak olgunlaşan ve Harpo'yla yeniden birleşen Sofia, Squeak'le kaçarak Shug'ı terkeden Grady, ile Celie'nin kadınlığına kayıtsız kalan Mr.---'ın arasında kalıcı tek ilişki Shug ile Celie'nin uyumlu ilişkisidir: Celie'nin kendisine özgü bir kişiliğe kavuşacağı tek ilişkidir. Albert'a şöyle söyler: "'Yoksulum, karayım, çirkinim. Belki yemek yapmasını da bilmiyorum. Her şeyleri dinleyen bir ses söylüyor bunları. Ama geldim işte. Geldim, buradayım.'" (s. 173) Önce Allah'a sonra Nettie'ye yazdığı mektupların gösterdiği gibi Celie "kendi yaşamı ve başkalarının yaşamı hakkında dürüstçe ve incelikli yorumlar yapan bir kadın haline gelir."[27] Bu neden Alice Walker'a göre "insanlar hakkında yazmak, onları anlamamıza yardım eder ve anlamak onları bizim bir parçamız olarak kabul etmemize yardım

eder."[28] Ancak Celie, Alphonso'nun gerçek değil de üveybabası olduğunu romanın sonuna doğru öğrenir ve gerçek babasının yıllarca önce linç edildiğinden Nettie ile kendisine bir ev ve dükkan bıraktığını öğrenir. Celie ekonomik özgürlüğüne kavuşmuştur ve Shug'la birlikte Memphis'e gelmeye karar verir. Mr.----tarafından baskı altında ezilmeye artık bir anlam veremeyen Celie'nin ona fiziksel, duygusal ve ekonomik yönden hiç ihtiyacı kalmamıştır, çünkü Memphis'de pantalon dikerek yaşamını kazanabilecektir. Allah'a olan inancı onu daha güçlü yapmıştır, çünkü Allah artık onun mektuplarını cevapsız bırakan bir Varlık değil, ruhunun önemli bir parçasıdır. Shug'ın daha önceden, beyazların ideolojisinin baskın değerlerini simgeleyen bir Allah kavramına inanmayı reddetmesi--"'Ben Tanrı'yı beyaz bir erkek olarak düşündüğümü farkedince ona ilgi duymaz oldum....Tanrı senin içinde. Herkesin içinde.'" (s. 177)--şimdi Nettie'nin gönülden inandığı bir Allah anlayışı ile daha da pekişerek onda derin bir özgürlük duygusu yaratır.

Kadınsı bir işbirliği ile hem kendisi hem de Allah ile yeniden ilişki kurmayı öğrenen Celie, önce Shug ve sonra Nettie'nin aracılığıyla kendisini tanır ve güç kazanır. Siyah bir kadın olmanın gururunu duyan ve zulme boyun eğmeyen Sofia ile Shug ona kendini tanımanın insanı güçlü kıldığını öğretirler. Sonunda eve dönmesi için yalvaran Mr.----'ı kıramayıp eve dönen Celie için evlilik artık kadın-erkek eşitliğine dayanır, çünkü tıpkı *The Third Life of Grange Copeland*'daki Grange gibi, Mr.--- da hatalarını kabul etmiş ve daha iyi bir insan olmaya karar vermiştir. Tashi'nin Adam'la evlenmesi ve Nettie'nin Afrika'dan dönmesiyle, Celie ailenin yeniden biraraya gelmesinden dolayı Allah'a son olarak bir "teşekkür" mektubu yazar: Ailenin biraraya gelmesi, oturdukları çiftliği, "Afrika'daki bir köy modeline"[29] benzetir. Amerika'nın Bağımsızlık Günü her ne kadar beyazların kutladığı bir günse de siyahlar için bir dinlenme ve Celie'nin ailesi için de bir kutlama niteliği taşır: "Beyazlar, diyor Harpo, İngilizlerin boyunduruğundan kurtulunca bu günü egemenlik bayramı olarak seçmişler. Onlar bayramlarını kutluyorlar, zenciler de bugün çalışmaktan kurtulmuş oluyorlar. Biz de birbirimizi kutlayarak

geçiriyoruz dört temmuzu." (s. 239) Bu, aile için tekrar birleşmenin ve Celie için de bireysel kimliğinin bir bütünlüğe ulaştığı bir gün olur: "Biz kendimizi yaşlı görmüyoruz oysa. Keyfimiz de yerinde. Hepimiz mutluyuz. Gençliğimizi yaşıyoruz biz. Hiç bu kadar genç olmamıştık." (s. 240) Kadınlar arasında kurulan dostluk ve destek Celie'ye, ırkçı zulmün psikolojik etkisini gidermek için kendi kimliğini keşfetmeyi ve kendisini olduğu gibi sevmeyi öğretmiştir. Shug ise Celie'ye en önemli dersi vermiştir: Eğer bir kadın sadece kadın değil de bir insan olarak bütünsel bir kimliğe kavuşmak için mücadele ederse, topluluk ruhuna dayalı sarsılmaz bir dostluk sayesinde yaşamını daha özgür ve mutlu bir hale dönüştürmek mümkündür.

The Temple of My Familiar (1989) romanı, çokkültürlü bağlamda kuşaklar boyu süren mücadele ile değişim arasındaki ilişkiyi ele alır. Zedé Ana'nın Güney Amerika'da bir çiftlikte geçen yaşamı; ayaklanmalar yüzünden kapatılan üniversitedeki öğrenci olaylarıyla dolu yıllar, öğretmen olarak çalışırken Komünist olduğu için hapsedilmesi; özgür kalma şartıyla gardiyan tarafından tecavüze uğraması; hapishanede doğan bebeğiyle San Fransisco'ya kaçması--bütün bunlar zulüm dolu bir yaşamın özetidir. Tavuskuşlarına acı vererek yolunan tüylerden yapılan elişi Zedé'nin yaşamını simgeler, çünkü acıyı, insanların taşıdığı güzelliğe dönüştürmeyi bilir--bu Arveyda'nın onda gördüğünden annesinin yapacağı şapkalar için tüy çalmasıyla devam eder. Carlotta'nın annesinin acıyı güzellik biçiminde yeniden yaratmasına yardım etmesi, Amerika'daki ilk fotoğraflarda yüzlerindeki ifadeyi aşmak içindir--"zulmün, hiç bir yere ait olmamanın, kaçışın stresi"[30] ile dolu bir acı.

Carlotta ile Arveyda evlendikten sonra Arveyda oğluna hiç aldırmayan kendi annesi Katherine Degos'un yerine koyduğu Zedé'yi acılı güzelliğine hayran olunacak bir anne olarak görür. O günden sonra ayrılıklar ve yeniden birleşmeler birbirini kovalar. Arveyda ve Zedé arasındaki cinsel ilişkiden incinen Carlotta, iki çocuğunu da yanına alarak Orta ve Güney Amerika'ya gider. Zedé'nin Güney Amerika'da çevrilecek bir filmde rol almak için gitmesiyle Carlotta ve Arveyda tekrar birleşir. Evden uzakta Suwelo, şimdi ölmüş olan büyük

amcası Rafe'nin evini ziyaret eder ve tarih boyunca pek çok farklı yaşamlar yaşayan Ms. Lissie ile onu seven Mr. Hal aracılığıyla geçmişle yeniden birleşir. Geçmişte Lissie ve Hal evlenmişlerdir ve karmaşık ilişkileri süresince Hal onun başka adamların çocuklarını doğurmasına yardım eder. Suwelo'nun karısı Fanny, babası Ola'nın cenazesine katılmak için Afrika'ya gider ve ırkının geçmişiyle ve kökleriyle yeniden birleştiğini hisseder. Lissie ile Zedé, erkek/kadın ilişkilerinin tarihini dile getirirken ayrılıklar ve yeniden birleşmeler döngüsü, roman boyunca devam eder. Zedé, ataerkilliğin ortaya çıkışını, kadının yaşam verme gücünün karşısında erkeğin yetersizlik duymasına bağlar: "Kısacası, erkeklerin rahip olabilecekleri ve olacaklarına karar verdikleri başkaldırı dönemi buydu. Yaşamı aktaracak kişiler onlar olabilirdi!" (ss. 50-51) Yaşadığı pek çok yaşamda siyah bir kadın olan Lissie, kölelik tarihinin, Afrika'da siyahlarla beyazlar arasındaki işbirliği sonucunda oluştuğunu anlatır. Köleyken kendisinin de yaşadığı gibi, kaçırılan ve gemilerde tecavüz edilen siyah kadınların köleliği, vücutlarının bir kısmı kuş, bir kısmı balık ve bir kısmı da sürüngen olan ve adına "yakınlarımın tapınağı" dediği ev hayvanları aracılığıyla doğada hissettiği özgürlük ile kıyaslanır. Animist doğa anlayışı, Samuel'in Hıristiyanlık anlayışının zulüm aracı olan bir dinden çok daha batıni bir Allah kavramına dönmesine denk düşer. Tabuların yıkılması, Albert'in ölümünden sonra "**karı-koca**" (s. 299) yaşamı yaşayan Shug Ana ile Büyükanne Celie yaşamı ile pekişir. Kendi evliliklerinin de bu siyah kadınların eşcinsel ilişkisinin cinslerarası bir biçimi olmasını isteyen Fanny, Suwelo'yu boşamak ve aynı evde yaşamak ister. Bir avuç siyasal yalandan ibaret olan ve gerçeğe bakış açısını çarpıtan Amerikan tarihini öğreten Suwelo, Kadın yazını dersini veren ve kadınların yaşamındaki acıya daha duyarlı olan Fanny'nin duygusal gereksinimini anlayamaz.

Fanny'nin Shug'ın insan sevgisi felsefesi hakkında *Shug'a Göre İlahî Müjde* başlıklı broşürü bir tür Kutsal Metin haline gelir. Shug ve Celie ilişkilerinin mükemmelliği sayesinde olgunlaşmışlardır. Bu insanlık sevgisi Celie'nin kızı Olivia'ya da geçer ve Olivia kızı Fanny'ye beyazları affetmesini, çünkü beyazlarla-siyahların kardeş olduğunu

söyler. Kölelik döneminde ırkçılığı derinliğine irdelerken, beyaz adamın siyahları "nesneleştirmesinin" kendisine karşı duyduğu güvensizlikten kaynaklandığını söyler. Shug, beyaz adamın gerçeğe bu kısıtlı bakışı, insanlarla hayvanları eşit olarak severek aşar. Ama beyazlardan korkan Fanny onları yamyam olarak görür, ama onlardan nefreti Suwelo'nun, sevgilisi Carlotta'yı "özü olmayan bir kadın" olarak aşağı görmesiyle daha da artar. Irka ve cinsiyet ayrımını reddetmesi, Fanny'yi Carlotta'ya karşı daha duyarlı yapar. Carlotta'ya masaj yapan Fanny, onun vücudundaki acıyı hisseder: "'Senin özü yok dediğin kadının vücudunu tanıdım. Carlotta'nın özü acıydı. Ve sen bunu tanımadın veya tanıdın ama aldırmadın, beni senden tiksindiren bu oldu.'" (s. 320) Lissie'nin ölmeden önce teybe aldığı iletiyi dinleyen Suwelo, Lissie'nin insanlık tarihini, maddeciliğin maneviyatçılığı izlemesi olarak yorumlar: "beyaz adam altına tapar, çünkü onda kaybettiği güneşi bulur." (s. 356) Ev hayvanları, akrabaları ve dostlarını içeren yakınlarının anlamı, başkaları için aynı değeri taşımaz, çünkü yaşamdan kopuk insanlar, doğayla yakın ilişkiyi kaybetmişlerdir.

Birbirini izleyen ayrılıklar ve birleşmeler artık ataların geçmişine dolayısıyla kişinin öz-benliğine yeniden kavuşması değişen sevgi bağları içerisindeki siyah bireylerin mücadelelerini açığa vurur. Suwelo/Fanny ve Carlotta/Arveyda'nın evleri birbirine yakındır. Suwelo Amerikan tarihini öğretmenin yüzeyselliğini anlar, çünkü kuram ve uygulama bağdaşmamaktadır. Fanny ise erkeklerin kadınlara yaptığı ve onların cinselliğini öldüren baskıyı anlamaktadır: "erkeklerin kadınlara yaptığı zulmü bir kez anlayıp da kendi yaşamında da bunu hissetmesi ile artık erkekler tarafından uyarılması bitmişti." (s. 386) Afrika, Avrupa, Meksika, Kızılderili, Filipin ve Çin ırklarının birleştiği vücuduna Fanny'nin masaj yapmasıyla, Arveyda, Fanny'nin "onu otomatik olarak iyileştirdiği ve kendi kendisiyle birleştirdiğini" (s. 407) hisseder. Her zaman hissettiği ama dile getirmediği acısı ile Carlotta, Suwelo ile ilişkisini bir iletişim sürecine döndürür. Fanny, Carlotta ile Suwelo'yu artık ezen/ezilen olarak görmez, çünkü her ikisi de tarihle ve kendileriyle kopukluğun kurbanı olmuşlardır. Bu bakımdan, Fanny, Suwelo, Carlotta ve Arveyda "her birisinin olgun-

laşmasına yardım eden bir topluluktur." (s. 395) Aynı şekilde, Hal şimdi Lissie'nin Rafe'ye neden aşık olduğunu anlar: "Rafe onun bürünmek istediği kişiliğe izin verdi. Ben onu yapamadım." (s. 415) Hal, Lissie'nin sevgisini yitirince Suwelo'nun kazandığı derin görüş açısını kaybeder: Suwelo'nun, Rafe'nin evinden alıp kendilerine getirmek istediği yağlı boya resimde, Hal "kızılımsı, noktanın" ne olduğunu göremez, ama Suwelo onu Lissie'nin gözünde görmüştür. Ama romanın sonu gelecek için umut verir: "Suwelo'da, Lissie de Mr. Hal'in bir gün onu bir bütün olarak göreceğini biliyor ve böylece Lissie ile Suwelo, Mr. Hal'in kaybettiği görüşünün geri dönmesine işaret eden "kızılımsı nokta"yı düşünerek...beklemek zorundalar." (s. 417)

Bütün roman boyunca Zedé ile Lissie, kadınları oturtabilecekleri bir tarihsel perspektif sunarlar. Zedé Ana ataerkil düzenin neden anaerkil düzeni izlediğini söylerken, tarihte kadınların gücünü inceler: Erkekler kadınların doğurganlık gücünü kullandıklarından, kadınlar güç kaybetmişlerdir. Tarihi bir sürem olarak yaşayan Lissie, Zedé Ana'dan daha geniş bir görüş sunarak korku, utanç ve suçluluk olmadan siyah kadın kimliğine sarılır, ama köle benliğinin erkeklerin yazdığı tarih sayfalarından silindiğini düşünmez. Kendilerinden kopuk siyah erkek ve kadınların acılı yaşamlarındaki süreklilik duygusunu paylaşan Arveyda, Fanny'deki bütünlük duygusunu özümler ve manevi yönden iyileşir. Suwelo, Carlotta ile olan mükemmel dostluk içerisinde Lissie'nin engin görüşüne erişir. Suwelo, Fanny, Arveyda ve Carlotta hiç bir mülkiyet duygusu olmadan bir topluluk yaşamı yaşarlar ve böylece siyah kadın ve erkeklerin tarih-öncesindeki cinsiyeti aşan ilişkisini yeniden yaşatırlar. Dolayısıyla, siyah erkek ve kadınların, mükemmel bir topluluk duygusunu yaratmak için mücadele ederlerse, tarihte kaybolup giden bütünlük duygusuna tekrar kavuşmak için kendilerini ve yaşamlarını değiştirebileceklerini gösterirler. *Possessing the Secret of Joy* (1992) acı (ritüel) ile kadınlık (direnme) arasındaki karmaşık ilişkiler ağını incelerken, mücadelenin, kadın kimliğini oluşturan ritüeli değiştirme gereğini ortaya koyduğunu işler. Roman, kadınlara uygulanan sünnet ritüelinin *Renklerden Moru* romanından tanıdığımız Celie'nin oğlu Adam ve Afrikalı gelini Tashi üzerindeki psikolojik et-

kisini inceler. Tashi'ye, o ritüele gitmemesini söyleyen tek kişi Olivia olduğu halde, Tashi bu sünnet ile yüzüne bir de yara izi (kabile işareti) yaptırmak ister. Her ikisi de ayrıksı Afrika kimliğinin göstergeleri olup, beyazların siyahların yaşamında yok edemediği 2 unsurdur: "Siyah derimizin dışında herşeyden yoksun bırakıldık. Zaman zaman sönüp giden kabilemizin işaretini başkaldıran bir yanakta görürüz. Bu işaretler bana cesaret verdi. Ben de kendim için böyle bir işaret istedim," der Tashi, "Benim insanlarım bir zamanlar bütündü, yaşamaya gebeydi."[31] Tashi, en sevdiği kızkardeşi Dura'nın bu ritüel sırasında kanamadan öldüğünü hiç unutamaz. İstelik Dura'nın törelere göre kanamadan şikayet etmeye bile hakkı yoktur: "'**Ağlamamalısın**!'" (s. 15) Çiftlikte 7 hafta kalmaları, annesi ile Tashi'nin, Dura'nın ölümünden duydukları acıyı bastırmalarına yardım etmiştir.

Dile getirilmeyen acı, şimdi Amerika'da ise Evelyn Johnson adı verilen Tashi'yi geceleri düşlerinde bile rahatsız etmektedir. Bu düşler öylesine korkunçtur ki kendisini keserek yaralamak ister, çünkü bilinçaltında Dura'yı ölüme götüren acıyı paylaşmak vardır ve bu ona yardım edememiş olmanın verdiği suçluluğu azaltmaktadır. ısviçre'de beraber oturdukları Lisette'in amcası Yaşlı Adam Mzee'nin onlara içinde tavuskuşları olan bir film göstermesiyle sarsılan Tashi, bir sinir buhranı geçirir. Kadınların sünnetini hatırlamak bile kontrol edemediği korku ile ezilmesine neden olur, nerede boş bir mekân bulursa, tavuskuşlarının resmini yapar ve en sonunda duvara dev bir tavuskuşu çizer. Psikolojik gerilimi--"'Aklımı kaçırmama neden olan duygular.'" (s. 83) artık kontrol edemediği bir boyuta ulaşmıştır: Baskı altındaki acı ve korku bilinç yüzeyine çıktığında, acıyı dile getirmeme tabusu ile koşullandırılan Tashi, sözel olmayan bir ortamın dışında duygularını ele alamaz: "Bu durumdaki delilik, yaşama mücadelesi veren kimliğinin kendiliğinden ortaya çıkıveren varlığıdır. Sonunda Tashi, öyküyü anladığında ve...'dışa dönük' bir dilde bunu yeniden anlattığında huzura kavuşur, çünkü öykü artık onu korkutan parçalanmaz bütünlüğünü ve gücünü kaybetmiştir."[32]

Kendisinde Afrika'ya ait ne özellik varsa buna ritüelle sahip çıkma çabası onun cinselliğini yokeder. Adam'ın arkadaşı ve sevgilisi Lisette

hiç bir fiziksel/duygusal acı duymadan kadınlığını yaşayabildiğinden, Tashi'nin acıyla kaybettiğini saklı tutma kaygısını taşır. Bu nedenle Tashi Lisette'in Adam'dan evlilik-dışı olan ve Fransa'da doğan oğlu Pierre'i eve girmekten alıkoymak için taşlar. Tashi, Adam'ın gizli çekmecesini yedek anahtarıyla açar ve Lisette'in mektuplarını kıskançlıktan deliye dönerek okur. Lisette'in kadınlık ve annelikten aldığı zevk Tashi'nin Adam'la hiç tadamayacağı bir duygudur: Geçmişteki sünnetin izlerini hâlâ taşıdığından Adam'la uzun süre bir cinsel ilişkide bulunamaz ve oğlu Benny'yi korkunç bir ıstırapla doğurur: "'Bana her dokunuşunda kanama başlıyordu...Beni incitmeden bana yapabileceği hiç bir şey yoktu.'" (s. 60) Sünnetten dolayı bacaklarının arasındaki "gizli yaranın" (s. 66) yol açtığı bu "özürlü durum," kulaklarında hep Dura'nın feryatlarının çınlamasına sebep olur. Tashi'nin psikiyatrist Raye'e, kadınlığa bu geçiş ritüelini açıklarken, Afrika törelerine göre kadınların bu sünneti yaptırmazlarsa, yani kadındaki erkek içgüdülerini klitoris ve vajina ağzını keserek öldürmezlerse, "erkek" (s. 121) gibi olacakları inancının yattığını söyler. Kadın-erkek ilişkilerinde yaşam boyu sürecek kalıcı bir iletişimsizlik yaratan bu sünnetin açıklaması Torabe'nin karısı gibi bütün Afrikalı kadınlar için geçerlidir: Lisette'in bu olayı anlatmasıyla Pierre "dünyadaki kadınların ezilmesinin köklerindeki kölelik ile sünnet arasındaki bağlantıyı" (s. 139) görmesine yardım eder.

Tashi'nin psikolojik gerilimi ile Dura'nın çığlıklarıyla ölümünü unutamaması, onu Olinka Köyü'nün kadın sünnetçisi M'Lissa'yı öldürmesine sebep olur. Tashi'nin öldürmeden önce M'Lissa'nın söylediği gibi kendisi de ömür boyu sakatlanarak topallamak zorunda kalmıştır: Kendisi, genç kızların acı çekmesinin ve ölümünün tek suçlusu değildir, çünkü Tashi'nin annesi de sünnet sırasında Dura'yı tutarak bu suça ortak olmuştur. M'Lissa'nın sünnetçi olan kendi annesi kendi cinselliğinden zevk duyan bir kadını temsil eden siyah çamurdan yapılma, gülümseyen ve kendi cinsel organlarına dokunan bir kadın bebeği, ormandaki ağacın kovuğunda saklar. Kendi bastırılmış kadınlığını kucaklamak ihtiyacını bir ritüele dönüştürmek

isteyen annesi, M'Lissa'yı cinsel ilişki zevkinden mahrum etmeyecek derecede hafif bir şekilde sünnet etmek ister, ama bunu gören öbür kadınlar işe el koyarlar. Her ne kadar M'Lissa'nın kendisi de Tashi ve Dura gibi bir kurban olsa bile bu ritüelin geçerliliğini savunur: "Geleneğe, bizi bir topluluk yapma adına. İlkeye ve bizi biz yapan herşey adına." (s. 226) Geleneğe sahip çıkma ve onu aktarma ediminde acının önemsiz olduğu fikrine karşılık, Tashi'nin kişisel yaşantısı bu acının Adam'la yaşamını mahvetmesi sonucunda önemli olduğunu vurgular. Tashi'nin kontrolünü kaybederek M'Lissa'yı öldürmesine sebep, Dura'nın sünnet edildiği kulübenin yakınına saklanarak, onun enfeksiyondan sonra ölürken attığı çığlıkları anlatmasına M'Lissa'nın verdiği soğukkanlı tepkidir: "Eğer Dura'ya bunlar yapılmasaydı, hiç kimse onunla evlenemezdi." (s. 257) Mahkemede yargılanırken cezaevinde tutuklu bulunan Tashi'nin ailesi, cezaevi hastahanesindeki hastalara da yardım eder. Tashi'nin kocasıyla cinsel bir ilişki kuramama yaşantısının bu sefer erkek hastalar da paylaşmaktadır. Ölmekte olan bir erkek öğrenci karısıyla anal ilişki sonucunda onun kanama geçirerek öldüğünü söyler. Bu epizod kadınlara uygulanan sünnetin sadece kadınlara değil, erkeklere de zarar verdiğini, çünkü kadınlık ve erkeklik kavramlarının da "sakatlandığını" gösterir. Kadın/erkek ilişkisini yok eden bu ritüel hakkında araştırma yapan Pierrre şunları öğrenir: Afrika mitolojisine göre Tanrı kadınlardaki erkeklik simgeleri olan "divik tepeleri" (s. 173) yüzünden yeryüzü ile cinsel ilişkiye girememiş ve bu yüzden onları kesmiştir. Çünkü kadın kadınlığını, erkek de erkekliğini bilmek ve birbirine özenmemek zorundadır. Böylece kölelik döneminde sünnet olmadan satılan kadınlar, gemide beyaz erkeklerce sünnet edilmekteydiler. Tashi, idamından bir gün önce çoktan ölmüş olan Lisette'e bir mektup yazar, çünkü Lisette, bu ritüeli yaşamasaydı olabileceği kadının ta kendisi olup, ancak onun aracılığıyla Adam'le iletişim kurabilmektedir.

Kendisini, Dura'yı öldüren bu ritüele zorlamasının nedeni, kadın kimliğinin pahasına ırk kimliğine sahip çıkmak istemesidir. Miti yok etme gücü olmadığından, aynı zamanda bu mitin başka bir kurbanı olan ve onu yaşatan "aracı" M'Lissa'yı öldürmek ister. Aslında bu mit,

rahiplerin "yeniden doğuş: ruhun doğuşunu" (s. 207) simgelemek için alınlarına sürdüğü kadın kanının kutsal olduğu antik çağlar ile bağdaşmaz. Dolayısıyla antik çağlarda kadının kendi cinsel organlarına dokunması ve zevk alması bir günah sayılmazdı: "'eski Afrika kadını, tüm kadınların anası, kötü bir şöhreti çıkacak kadar özgürdü!" (s. 278) Tashi'nin idama giderken, eski Afrika kadınının kutsal kanının anısına kırmızı elbise giymek istemesi, bir anlamda tarihte kaybolan özgürlük mirasını devralması ve ırk/cinsiyet ayrımı yapılmayan bir geçmişle özdeşleşmesi demektir. Bu protesto aynı zamanda erkeklerin anlayamadığı bir kutlamaya dönüşür. Sömürgeci bir yazarın ırkçı yorumuna--"'Siyah insanlar doğaldır, zevkin sırrına sahiptirler, işte bunun için de başlarına gelen ıstırap ve aşağılanmaya rağmen yaşamlarını devam ettirirler." (s. 271)--karşılık, Tashi'nin ailesinin yanısıra diğer kadınlar da bir pankartın üzerine yazdıkları "DİRENME ZEVKİN SIRRIDIR!" (s. 281) sözleriyle siyahların duyduğu zevkin gerçek sırrını kutlar ve yeniden tanımlarlar. Kendi direnmesinin zevkini kutlayan Tashi, idam edilirken gözlerinin bağlanmasını reddeder, çünkü ölürken "sonsuzluk denen o anı" (s. 279) hatırlamak için özgürlüğün simgesi olan gökyüzüne bakmak ister.

Kadınları sakat eden bir geleneğe karşı mücadele etmek yerine başkalarını kurban eden M'Lissa'nın tersine, Tashi mitin uygulayıcısı konumundaki M'Lissa'yı, görünürdeki zalimi durdurmakla ritüele de karşı çıkmıştır. Cinayet, özgürlüğün olumsuz bir biçimi olsa da Tashi siyah kadın kimliğinin çiçek açmasına engel olan bu durumu değiştirme cesaretini gösterir. Duyduğu acıyı fiziksel düzlemde kontrol etme biçimi olarak işlediği cinayet, Dura gibi genç kızların ritüel adına "öldürülmelerinden" pek farklı değildir. Tashi'nin, M'Lissa'yı öldürmesi, kadınların güçlerinin eksikliğini kutsayan ataerkil mite hizmet etmek için kadın olmanın "zevkini ve gururunu feda etmeye devam etmemeleri gerektiğini gösterir. Tashi'nin idamı mitiktir, çünkü bütünlük duygusunu yokeden bir geleneğe direnme edimidir ve ölümüyle gerçek bir özgürlüğü tadacaktır. Arkasında "duyduğu dehşeti sonsuza dek Tashi'nin kulaklarına haykıran" (s. 166) başka bir

Dura'yı öldürecek M'Lissa'lar kalmadığını bilen Tashi huzur içinde ölür. Ölümü, aynı zamanda sözel olmayan bir biçimde kadın olma gücünü ve vakarını miras olarak taşıma hakkına sahip çıkmanın cesur göstergesidir. Tashi'nin ölümü antik çağdaki Afrikalı kadınların benlik-güçlerinin kurtarılmasına yol açan, tarihdeki özgürlük vizyonuna tekrar kavuşma edimidir.

Görüldüğü gibi Alice Walker, bütün romanlarında, bireysel kimlik gelişimlerine engel olan ırk ve cinsiyet ayrımına dayalı bir toplumda siyah erkeklerden çok, siyah kadınların mücadelesini irdeler. Bu mücadele, siyah ırkın geçmişini, şimdiki zamanın anlamlı bir parçası olarak anlamanın gerekliliğini de gündeme getirir. Siyah mirası devralan ve yaşatan bir bilinçliliğin gelişmesi, siyah kadının konumunun yeniden tanımlanmasını sağlar ve ırkının mirasının değerini içine alan geniş bir dünya görüşünü elde eder. *The Third Life of Grange Copeland*'da siyah toplumun değerleriyle büyüyen Ruth, siyahların mirasını bugünün koşullarında yaşatacaktır; *Meridian*'da *Meridian* başkalarına bağımlı olarak tanımlanan kimliğinin "kürtajı" sonucunda kimliğini keşfeder; *The Color Purple*'da Celie, Ruth'un ve Meridian'ın toplumsal ruhunu kucaklar ve kadınlardan kurulu bir topluluk içerisinde kendini keşfeder: *The Temple of My Familiar*'da Fanny, Suwelo, Carlotta ve Arveyda, Ruth ile Meridian'ın siyah toplum ile Celie'nin kadın toplumu anlayışlarını "global toplum"[33] anlayışında özümlerler, çünkü ırk ve cinsiyetin oluşturduğu kısıtlamaları, ırklararası ve cinslerarası dostluk ilişkilerinde eritirler; *Possessing the Secret of Joy*'da Tashi, Afrikalı kadınları, kimliklerini belleğinden silen bir tarihin yüzeyine getirir ve böylece ırklarının belirlediği kültürel mirasın kökenindeki kimliği yeniden kazanarak bilinçli bir bireyler topluluğunun çerçevesini çizer.

NOTLAR

1 Draper, *Black Literature Criticism*, Vol. 3, s. 1808.

2 Alice Walker, "The Civil Rights Movement: What Good Was It?" *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose* (1983; New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984), ss. 128-129.

3 Alice Walker, "Preface," *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, s. xi.

4 Alice Walker, "Saving the Life That Is Your Own. The Importance of Models in the Artist's Life," I*n Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, s. 5.

5 Alice Walker, "Afterword," *The Third Life of Grange Copeland* (1970; New York: Pocket Books, 1988), s. 345.

6 Walker, "Afterword," s. 343.

7 Walker, "Afterword," s. 344.

8 W.Lawrence Hogue, "History, the Feminist Discourse, and Alice Walker's *The Third Life of Grange Copeland*," *Melus*, Vol. 12 (Summer 1985), s. 49.

9 Alice Walker, *The Third Life of Grange Copeland*, s. 23. Bundan sonraki bütün alıntılar aynı eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir.

10 Gay Wilentz, "Alice Walker, *The Color Purple*," *Binding Cultures: Black Women Writers in Africa and the Diaspora*, s. 63.

11 H.Nigel Thomas, "Alice Walker's Grange Copeland as a Trickster Figure," *Obsidian II: Black Literature in Review*, Vol. VI (Spring 1991), s. 63.

12 Bigger Thomas ile Grange Copeland arasındaki karşılaştırma için bkz. W.Lawrence Hogue, "History, the Feminist Discourse, and Alice Walker's *The Third Life of Grange Copeland*," s. 52, ve H.Nigel Thomas, "Alice Walker's Grange Copeland as a Trickster Figure," s. 63.

13 Barbara Christian, "Alice Walker: The Black Woman Artist as Wayward," in Ed. Mari Evans, *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*, s. 461.

14 Robert James Butler, "Alice Walker's Vision of the South in *The Third Life of Grange Copeland*," *African American Review*, Vol. 27, No. 2 (Summer 1993), s. 196.

15 Lynn Pifer, "Coming to Voice in Alice Walker's *Meridian*: Speaking Out for the Revolution," *African American Review*, Vol. 26, No. 1 (Spring 1992), s. 77.

16 Alice Walker, *Meridian* (1976; New York: Washington Square Press,

1977), s. 27. Bundan sonraki bütün alıntılar aynı eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir.

17 Deborah E.McDowell, "The Self in Bloom: Alice Walker's *Meridian*" *CLA Journal*, Vol. XXIV (March 1981), s. 270.

18 Alma S.Freeman, "Zora Neale Hurston and Alice Walker: A Spiritual Kinship," *Sage*, Vol. II (Spring 1985), s. 39.

19 McDowell, s. 275.

20 Rudolph P.Byrd, "Shared Orientation and Narrative Acts in *Cane, Their Eyes Were Watching God*, and *Meridian*," *Melus*, Vol. 17 (Winter 1991-1992), s. 48.

21 Alice Walker, "Writing the Color Purple," *In Search of Our Mothers' Gardens*, s. 359.

22 E.Lâle Demirtürk, "In Search of a Redeemed Vision: The American Women's Novel, 1880s-1980s," *American Studies International*, Vol. XXX, No. 1 (April 1992), s. 83.

23 Alice Walker, *Renklerden Moru*, Çev. Armağan İlkin (Istanbul: Inkılâp Yayınevi, 1984), s. 5. Bundan sonraki bütün alıntılar aynı eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir.

24 Kimberly R.Chambers, "Right on Time: History and Religion in Alice Walker's *The Color Purple*," *CLA Journal*, Vol. XXXI (September 1987), s. 54.

25 Lauren Berlant, "Race, Gender, and Nation in *The Color Purple*," *Critical Inquiry*, Vol. 14 (Summer 1988), s. 831.

26 Marc-A Christophe, "*The Color Purple*: An Existential Novel," *CLA Journal*, Vol. XXXVI (March 1993), s. 280.

27 Chambers, s. 56.

28 Alice Walker, "Father," *Living by the Word: Selected Writings, 1973-1987* (Great Britain: The Women's Press, 1988), s. 9.

29 Wilentz, s. 66.

30 Alice Walker, *The Temple of My Familiar* (1989; New York: Pocket Books, 1990), s. 18. Bundan sonraki bütün alıntılar aynı eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir.

31 Alice Walker, *Possessing the Secret of Joy* (1992; New York: Pocket Star Books, 1993), s. 24. Bundan sonraki bütün alıntılar aynı eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir.

32 Roberta Culbertson, "Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-Establishing the Self," *New Literary History*, Vol. 26, No. 1 (Winter 1995), s. 180.

33 Wilentz, s. 66.

BÖLÜM 10

GLORIA NAYLOR, *THE WOMEN OF BREWSTER PLACE* (1982)

Gloria Naylor (1950-) New York kentinde doğup büyümüş ve Kuzey kentlerinin okullarında siyahların tarih veya edebiyatı hakkında hiç bir şey öğretilmediğini görünce hayal kırıklığına uğrar: "Oturup, okumadığım bir şey hakkında yazmak istedim ve konu çevremde olduğu gibi duruyordu--Amerika'da siyah kadın."[1] İlk romanı olan *The Women of Brewster Place* (1982) siyah kadının Amerika'daki konumunu irdeler. Romanı yazarken bunun yalınkat bir sorundan çok, oldukça karmaşık bir portre oluşturacağını anlar: "Böylece çıkmaz bir sokakta küçük bir dünya (microcosm) yaratarak ve her bölümü farklı bir kadının yaşamına ayırarak bu sorunu çözmeye çalıştım. Bu kadınlar yaş, kişisel geçmiş, siyasal bilinç ve cinsel tercihler konusunda çeşitlilik gösterir. Paylaştıkları şey ortak zulümdür ve daha da önemlisi tarih içinde bütün kadınların kendi psikolojik sağlığı ve yaşam mücadelesi için geliştirmek zorunda oldukları bir manevî güç ve kadınlar arasındaki dayanışmaya dayanan dostluğudur."[2] Siyah kadın yazarlar yazın üslubu ve temaları olarak Zora Neale Hurston'ın *Their Eyes Were Watching God* romanına dönerken, Gloria Naylor, Ann Petry'nin siyah feminist doğalcılık akımının klasik eseri olarak kabul edilen *The Street*'i örnek alır.[3] Tarihsel bakımdan, siyahlarla beyazlar arasındaki kültürel ilişkiler, beyazların üstünlüğüne dayalı bir göstergeler sistemince belirlenir. Siyahların, beyazların siyah imgeye ilişkin olumsuz tanımlarını içselleştirmeleri kaçınılmaz olarak olumsuz benlik-algılamasına yol açar: K.Sue Jewell'a göre bu sadece "siyah erkek/kadın ilişkilerini etkilemekle kalmaz, siyah topluluğun

üyeleri arasında kültürel çelişki alanına da yayılır."[4] Beyaz ataerkil düzenin uyarladığı bir güç biçimini paylaşamama, siyah kadınları, kültür-içi ilişkiler ağı çerçevesindeki benlik-imgelerini yeniden tanımlamaya zorlar. Bu bağlamda, Gloria Naylor'un *The Women of Brewster Place* romanı, siyah kadınların, kendilerini siyah kültürün içindeki birleştirici bir hareket yoluyla yeniden değerlendirmek için bu olumsuz tanımlara nasıl karşı çıktıklarını betimler.

Beyaz toplumun akıp giden yoğun trafiğinin yer aldığı yollara karşı büyük duvarlarla çevrili olan Brewster Yeri "çıkmaz bir sokaktır."[5] Bu sokak, onları hazırladığı sosyoekonomik koşullar doğrultusunda çıkmaz bir sokakta yaşamaya zorlanan beyaz toplumun çizdiği sosyal rollerin biçimlendirdiği siyah kadınların yaşamları için bir eğretilemedir, çünkü aynı zamanda siyahları yıkıcı bir benlik-mitiyle yaşatan toplumsal duvarlara çarpan dondurulmuş düşlere de gönderme yapar. Bu romanın kurgu dünyasında yaşayan 7 kadının yaşamları, beyaz ataerkil güç yapısını içselleştirme sonucu siyah erkek şiddet/duyarsızlığı düzlemine taşınan beyaz ırkçı ideoloji ile çevrilmiştir.

Cinsel ayrıma dayalı ideolojisine göre yaşayıp, kendisini hamile bırakan Butch'a aşık olan Mattie Michael, ailede sürekli bir güçsüzlük durumuna itilmesine sebep olan babası tarafından feci şekilde dövülür. Samuel'in onu dövmesinin asıl nedeni, kızını, ataerkil gücüne boyun eğdirememesinin verdiği tehdit altında kalmış erkeklik duygusunu göğüsleme aczidir. Babası "onun itaatsizliği" (s. 23) sonucunda "morarmış ruhu" için güçlü bir eğretileme olan "morarmış vücudunda" (s. 24) süpürgeyi kırar. Ataerkil değerlerle yönetilmeyi reddeden Mattie, Kuzey'de Etta ile geçici olarak oturmak için Tennessee'den ayrılırsa da Etta kısa bir süre sonra şarkıcılık mesleğini devam ettirmek için New York'a gider ve bunun ardından da Mattie oğlu Basil'i doğurur. Mattie'nin yaşamını belirleyen sosyoekonomik koşullar, farenin bebeği ısırmasıyla çarpıcı bir biçimde simgelenir--bu epizod Mattie'nin kendi yaşamını düzenleme gücünden yoksun olduğunu anlatır. Yapabileceği "tercihlerin çok az" (s. 29) olduğunu bilerek, yardımsever bir kadın olan Miss Eva Turner'la yaşamaya başlar: Hiç bir çıkar gözetmeksizin, torunu Ciel ile oturduğu eve Mattie'yi kiracı

olarak alan Eva, öldüğünde evi Mattie'ye bırakır. Ancak oğlu Basil'e hastalıklı bir duygusal bağlılığı olan Mattie'nin karşısında şimdi annesinin üzerinde etkili olan erkeklik gücünü kullanan Basil vardır ve bu da Mattie'nin yaşamını giderek mahveder. Mattie, cinayetle suçlanan Basil'in kefalet ücretini ödeyebilmek için evini satmak zorunda kalır, çünkü Carole Boyce Davies'in de belirttiği gibi Basil "annesinin onu düştüğü felaketlerden kurtaracağını bilir."[6] Mattie'nin gözünde Basil, sevgilisi Butch'un yerini alan bir eşi temsil eder ve bu yüzden de Butch'un yapmadığı bir biçimde "daima ona ihtiyaç duyan küçük bir oğlan" (s. 52) olması Mattie'ye kısa bir süre için sahte bir güvence duygusu verir. Oysa ki kadınlar arasındaki güven duygusuna dayalı bir sosyal mekanın mirasını Eva Turner'dan devralan Mattie'nin huzurunu oğlunun bencilliği bozar. Sonunda bütün malını-mülkünü kaybeden Eva'nın Brewster'daki apartmanına taşınma sahnesi onun duygusal açıdan yaralı dünyasını da temsil eder: "bir kartanesi...tıpkı gözpınarlarında biriken bir gözyaşı gibi sırtından aşağıya doğru kayıverdi." (s. 54) Mattie'nin ruhu da tıpkı yetiştirdiği çiçekler gibi sevginin ışığı olmaksızın yeterince büyüyemez: "Onlara acıdı, çünkü kendisine acımayı ve kendisinin de bu kalabalık sokakta öleceğini, çünkü herşeye yeniden başlayabileceği yeterli ömrünün olmadığını düşünmeyi reddetti." (s. 7)

Etta Mae Johnson da Mattie kadar yıkılmış bir insan olduğundan birbirlerine oldukça yakındırlar: "Mattie'nin varlığında bulduğu özgürlüğü alabildiğine içine çekti. Burada kendisi olmanın dışında hiç bir seçimi yoktu." (s. 58) Bi r çiçek gib i "gelişe n bağımsızlığını" (s. 60) çok çabuk kabullenemeyen Rock Vale'deki beyazların şiddetinden kaçan Etta, Rahip Woods ile güvene dayalı bir evlilik yapmayı planlarken onun, Mattie'nin yaşamını mahveden Butch'dan pek de farklı olmadığını farkeder, çünkü ilişkileri otelde geçirdikleri tek bir geceden ibaret kalır. Woods'un Kilise'de ifa ettiği dini görevi, din kisvesi altında kadınlar üstünde kurduğu cinsel bir yetkiye dayanır ve özgüveni ile mutluluğunu da buna borçludur--"bu dünyanın zevkini çıkaran kadınlar...geçici cinsel zayıflıkları anlarlar ve olanı abartmazlar." (s. 73) Onun siyah kadınları cinsel nesneler olarak algılama biçimi, Etta'nın "kırılmış gönlü" (s. 74) ile karşı karşıyadır. Etta o

akşam eve döndüğünde Mattie'nin çaldığı plaklardan yükselen müzik sesini duyar ve o müziğin "kendisini bekleyen ışık, sevgi ve huzuru" (s. 74) dile getirdiğini düşünür. Yine de Barbara Christian'ın da belirttiği gibi ne Mattie ne de Etta "kendilerine göre bir yaşam yaşayabileceklerini hiç bir zaman keşfedemezler."[7]

Sevgisiz yaşadıkları bir dünyada huzurdan yoksun kalan Mattie ile Etta'nın yanısıra, Kiswana Browne, asıl ismi Melanie yerine kendi seçtiği Afrikalı ismini kullanır. Afrika kökenli Amerikalılarla daha iyi bir toplum idealleriyle yaşayan 1960'ların ateşli militanı Kiswana, ancak pencereden görebildiği uzaklardaki Linden Tepelerinde görkemli bir yaşam yaşayan annesi ile tam anlamıyla karşıtlık oluşturur. Ailesinden gelecek para ve mal yardımını reddetmekle işsizlere uygulanan özel ücretlerle zor ama bağımsız bir yaşam sürer: O "burjuva okullarına" (s. 83) gitmektense, "sonu olmayan sekreterlik işlerine" (s. 83) yapışmayı tercih ederdi: Konuşmaları boyunca, annesi güçlü mücadeleci ruhunu ortaya koyar: "'Ama sen sistem içinde mücadele etmek zorundasın, çünkü bu sistem ile bu sözde "burjuva" okulları uzun bir süre burada mevcut olacaklar. Ve pek çok eski arkadaşın gibi akıllılık edersen ve önemli bir iş bulursan yetki sahibi olabilirsin." (s. 84) Annesinin bu cevabı, beyazların gücüne dayalı sistem içinde yollarını bulmak zorunda olan siyahlar için yaşam mücadelesi aracı olabilir. Kölelik dönemini atlatabilen anneanne ve dedelerinden gurur duyan annesi şunu savunur: "'siyah güzel değildir ve çirkin de değildir--siyah siyah olmaktır!" (s. 86) Annesi gittikten sonra Kiswana, telefon borcu için annesinin gizlice bıraktığı parayı bulunca aslında annesi ile ortak değer yargılarına dayalı hedefleri olduğunu anlar: Anneler ile kızları arasında paylaşmaktan alınan gücü daha sonra Cora Lee'nin yaşamına yansıtacaktır.

Diğer yandan Lucielia Louise Turner'ın kocasıyla yaşamı çoktan yerle bir olmuştur. Ne zaman bir sorun çıksa kaçmayı tercih eden Eugene'le evliliğini sürdürmek uğruna Ciel kürtaj olmayı bile göze almıştır. Siyahlara verilen asgari ücrete tabi işlere girdiğinden ailesini geçindiremeyen Eugene kızgınlığını Ciel'dan çıkarır ve annelik görevini bir tuzak olarak görür: "'Bir türlü ilerleyememekten bıktım usandım artık. Bebekler ve faturalardan başka işe yaradığın yok

senin." (s. 94) Eugene'in limandaki işinden ayrılma kararı üzerine Ciel'la tartışmaya başladıklarında bir an bakmayı unuttukları kızları Serena mutfakta elektriğe kapılır ve kaldırıldığı hastahanede ölür. Ciel ise kendisini terkeden Eugene için değil de kızının ölümü ile aldırdığı bebeği için ağlar, çünkü her ikisi de erkeğin gücünün devamını sağlamak için kadınlığını feda etmesinin simgesidir. Ciel'ın yaşamayı reddetmesine karşılık Mattie'nin onu öz kızıymış gibi yıkaması kadınlar arasındaki işbirliğine dayalı anlamlı ilişkiyi betimler. Mattie manevi açıdan Ciel'ı destekleyerek ona yaşama ve dayanma gücü aşılamıştır. Su imgesi, Ciel'ın acı içindeki ruhunu yaşama geri döndüren manevi gücü simgeler: "'Ama Mattie gözyaşlarının dineceğini biliyordu. Ve Ciel'ın uyuyacağını. Ve sabahın geleceğini." (s. 105)

Her Noel sabahı bir bebek hediye edilen Cora Lee, bir gün kendisinin de bebek sahibi olabileceğini keşfeder. Aslında anne ve babasının kadının toplumdaki yeri ile ilgili ataerkil vizyonlarının kurbanı olur: Cora'nın annelik içgüdüsünü teşvik ederken, onun cinsel kimliğinin öncelikli olmasını vurgularlar. Böylece her sevgilisiyle ilişkisinde bebek sahibi olması bir alışkanlık halini alır ve bir ev dolusu çocukla nasıl başa çıkacağını bilemez. Bebek sahibi olmayı ve bir anne olarak üretken vücudunun gücünü duymaktan hoşlanır, ama ironik bir biçimde vücudunu denetleyemediğinden, güçsüz bir konumdadır. Evin dağınıklığı ile çocukların disiplinsiz davranışlarını gören Kiswana, çocuk sahibi olmaktan zevk alan Cora'nın bu konudaki yanlış algılamasını düzeltmeye çalışırken çocukların ilgiye gereksinimlerini vurgular. Kiswana'nın, erkek arkadaşı Abshu'nun sahnelediği oyuna Cora'nın bütün ailesini davet etmesi, Cora'nın Afro-Amerikan kültürünü özümlemek için çocuklarına vermesi gereken eğitimin önemini anlatır. En son sevgilisiyle yaşam biçimini değiştirmediği halde, Cora farklı bir gelecek için umutludur ve Charles Johnson'ın da belirttiği gibi "'Cora değişti, kaybettiği bir ışığı buldu."[8]

Lorraine ile Theresa, Brewster'daki tek lezbiyenler olup, bu yüzden sık sık taşınmak zorunda kalmışlardır. Lorraine'in yaşlı kapıcı Ben ile dostluğu, cinsellikten uzak bir baba-kız ilişkisine dayanır. Lorraine, Ben'in gözünde, beyaz patronun metresi olması için annesi

tarafından zorlanan ve sonunda daha karlı bir hayat kadınlığı için evini terkeden kızını temsil eder. Ben'in karısı Elvira da başka bir erkek için kocasını terkedince, yaşamda yapayalnız kalan Ben, geçmişi unutabilmek için alkolik olur. Romandaki diğer siyah erkeklerin tersine, beyaz toplumda erkeklik gücünü savunma aczinden doğan umarsızlığını siyah kadınlara değil kendi kendisine yansıtır. Ben ise 17 yaşındayken lezbiyen olduğu için babası tarafından evden kovulan Lorraine için bir baba gibidir. Ben ile Lorraine arasındaki ilişki, romanda bir kadınla bir erkek arasındaki gerçek bir duygusal alışverişe dayalı tek insanca ilişkidir. Aralarındaki dostluk, Lorraine'i giderek farklı bir kişi yapar: "...bazı şeyleri Theresa'dan farklı gördüğü için özür dilemiyordu artık." (s. 155) Lorraine'in bu yeni uyanan benlik gücünün mahallenin çetesince tecavüze uğramasıyla yıkılması onun trajedisi olur. Çetedeki siyah delikanlıların saldırganlığının temelinde onların beyaz ataerkil sistemden soyutlanan bastırılmış erkeklik duygusunun yarattığı güçsüzlük duygusu yatar. Böylece bu delikanlılar, Celeste Fraser'ın da belirttiği gibi, "kendilerini kısıtlayan duvarı inşa eden sosyal güçlere karşı isyan etmezler, onun yerine erkekliklerini kanıtlama için siyah kadınlara karşı teröre başvururlar."[9] Aslında bu saldırma eylemi beyaz ırkçı güçle özdeşleştiklerini gösterir, çünkü siyah erkek benliğini olumlu bir biçimde algılama formüllerini geliştirecek birlikten doğan güçlerini daha yapıcı bir edime dönüştürememektedirler: Gloria Naylor'ın bir röportajda belirttiği gibi bu siyah delikanlıların Lorraine'e tecavüz etmelerinin temelinde, kadının ataerkil ideolojinin kontrol altında tuttuğu konumun dışına çıkması yatar. Diğer bir deyişle Lorraine ile Theresa gibi kadınların lezbiyen kimliği bu saldırgan erkeklerin toplumdaki gücü için bir tehdit oluşturur, çünkü "onların denetimi" ve bu kadınların "ne olmaları konusundaki (ataerkil) tanımların"[10] dışında yer alırlar. Tecavüzden sonra, Lorraine'in Ben'in babalık içgüdüleriyle bir çiçek gibi açıp serpilmekte olan kişiliği "yaralı bir hayvan" (s. 172) imgesi ile yer değiştirir. Yanlışlıkla Ben'i saldırganlardan birisi ile karıştıran Lorraine, tıpkı kendi bilinci gibi "boşlukta duran bir tuğlayı" (s. 172) alır ve Ben'in kafası ile dudaklarını ezer. Böyle yapmakla, Ben'i kızından yoksun bırakmış olan beyaz ataerkil güç yapısının bir enkazı durumu-

na düşen Ben'in şahsında kendi benliğini de ezip yokeder. Tecavüz fiziksel/cinsel olduğu kadar simgesel bir edimdir, çünkü Lorraine kadınların birlikte oluşturduğu bir eylem sonucu gelişebilecek bir kadın gücünden de yoksun bırakılmıştır: "Irkçılığın siyah toplum üzerindeki etkilerinin dış dünyada kişinin kendi cinsine karşı duyduğu korkuyu daha kötü hale getirdiğini geç de olsa öğrenir."[11] Lezbiyenlere karşı bir güç oluşturan beyaz ırkın üstünlüğüne dayalı değer yargılarını reddederken, Brewster'ın siyah kadınları da Lorraine'i "Diğeri" olarak görmekle onu manevî açıdan desteklemeyi reddetmişlerdir. Kendi yaşamlarını düzenleyecek bir benlik-gücünden yoksun olduklarından, kendilerine yöneltilen aşağılama duygusunu Lorraine'e yansıtır ve onun gelişen kişiliğine tecavüzün de sosyal zeminini hazırlarlar. Ataerkil güce boyun eğmeye zorlanan Kiswana dışındaki tüm kadınlar, kendi geçmişlerinde yer alan erkeklerin başvurduğu ataerkil şiddetin işlevini Lorraine'e karşı oluşturdukları bir "anaerkil güce" dönüştürürler. Bu romanda bize sunulan dünyada yer alan kadın ve erkekler, ilişkilerinin sağlıklı olabilmesi için "gerekli karşılıklı anlayıştan yoksundur."[12] Bütün bu 7 kadın, toplum tarafından aynı şekilde reddedilme örüntüsünü, yani cinsiyete ve ırka bağlı zulmün ötesinde kendilerini yeniden tanımlama olanağını paylaşırlar. Carole Boyce Davies'ın da haklı bir biçimde ortaya attığı gibi bu kadınlar "benliklerini yıkan olumsuz değerler ve davranışların kargaşası içinde kısılıp kalmışlardır. Benlik erozyonu ve manevî ölüm mevcuttur ve fiziksel ölüm kapıdadır."[13] Mattie'nin kendini gerçekleştirme çabalarının babası ve sevgilisi tarafından reddedilmesinden dolayı, gerçekleşmeyen tüm düşlerini oğlu Basil'e yansıtmıştır--ondan hiç bir duygusal destek görmeksizin Basil'i gereğinden çok korumaya başlar. Etta ise kendisini cinselliğin sınırları dışında görmeyi reddeden sevgilileri tarafından reddedilir. Kiswana, ideallerini uygulamaktan aciz kalmıştır, çünkü onun değerler sistemini destekleyecek aile, okul ve kilise gibi bir sosyal kurum yoktur, böylece beyazların "normatif paradigması"[14] çerçevesinde hiç bir gücü yoktur. Ciel kocası tarafından çalınan umutlar ve düşlerle dolu bir yaşamın içine itilmiştir. Buna karşılık Mattie onun ruhunu daha iyi bir gelecek için desteklemiştir ve bu mücadeleyi de kazanır: Romanın sonunda Ciel'ı kendisini destekle-

yen bir erkekle evlenmeye hazırlanırken görürüz. Cora bir anne olarak tanımlanmayı teşvik eden anne-babası ile sevgililerince aldatılmıştır, ama Kiswana'nın yardımıyla toplumun annelik politikasının ne olduğunu kavrar. Lorraine ve Theresa, Lorraine'in vücudu üzerinde vahşet dolu bir sahneyle gösterilen ataerkil sevgi kavramının kurbanı olmuşlardır. Bunun sonucunda, Lorraine ölmeden önce şiddetin yaraladığı bir insan olur, Theresa ise bunun anılarıyla yaşayacaktır. Erkeklerin saldırganlığı sonucu yıkılan Lorraine ve Theresa arasındaki kadınsı dayanışma, Cora Lee'nin çocuklarından birisinin Lorraine'in kanının bulaştığı tuğlayı bulmasıyla giderek Brewster'ın kadınlarının Blokta verdikleri partide sosyal bir dayanışmaya dönüşür: "Ve tuğla duvarını aşıp da trafiğin işlediği caddeye düşene kadar kadınlar arasında elden ele, masadan masaya geçirildi." (s. 186) Brewster kadınlarının, Lorraine'in acı dolu yaşantısının anısını silmek için kanlı tuğlaları duvarlardan çıkararak atmalarıyla paylaştıkları ritüeli gerçek anlamda ilk başlatan Ben'e vurmak için boşlukta duran tuğlayı çıkaran Lorraine'dir. "Mütecavizlere" bir cesur direnme edimini simgeleyen bu hareket, zulmün semiyotik göstergesi olan duvarın, sokağa atılan kanlı tuğlalarla sarsılmasını sağlamıştır: "Birdenbire, ayaklarının altından suların akmasını başlatacak kadar şiddetli bir yağmur bastırdı ve soğuk su damlaları kafalarına çarpmaya başladı--kalplerinin çarpması ile mükemmel bir birliktelik oluşturdu." (s. 188) Yağmur sanki kadınların etrafına örülen ırkçılık/cinsiyetçilik duvarlarının getirdiği kısıtlamaları için döktükleri yaşları içerir gibidir ve kadınların "paylaşma/beslenme kültürünü"[15] yeniden yaratmak için gerekli sağlıklı bir kadın kimliğini özümlemek zorundadırlar. "Bir uçurumun kenarındaki sislere benzer düşleri" (s. 192) bir kenara bırakmaksızın, bu siyah kadınlar, kendilerine yüklenen cinsiyet ve ırk kategorileri aracılığıyla kimliklerini beyazların sosyal benliğinden silen duvarı aşan umutlarla yaşamayı öğrenmişlerdir. Mattie'nin düşünde beliren parti artık "ezilen" olarak belirlenen konumlarının tuğlalarını sarsmak için toplumsal bir harekete dönüşür: Yaşamlarında ilk kez Lorraine'in başlattığı siyah kültürün içindeki kadın dostluğunu kurtarmak için birbirlerini destekleyen bir işbirliği çerçevesindeki benlik-imgelerini kabullenmek ve yeniden tanımlamak durumundadırlar.

NOTLAR

1 Draper, *Black Literature and Criticism*, Vol. 3, s. 1482.

2 Draper, s. 1482.

3 Ed. Henry Louis Gates, Jr., and K.A.Appiah, "Preface," *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present* (New York: Amistad, 1993), s. ix.

4 K.Sue Jewell, "Black Male/Female Conflict: Internalization of Negative Definitions Transmitted Through Imagery," *The Western Journal of Black Studies*, Vol. 7, No. 1 (1983), s. 47.

5 Gloria Naylor, *The Women of Brewster Place* (1982; New York: Penguin Books, 1983), s. 2. Bundan sonraki bütün alıntılar aynı eserden olup, sayfa numaraları metin içinde verilecektir.

6 Carole Boyce Davies, "Mothering and Healing in Recent Black Women's Fiction," *Sage*, Vol. II, No. 1 (Spring 1985), s. 42.

7 Barbara Christian, "Naylor's Geography: Community, Class and Patriarchy in *The Women of Brewster Place* and *Linden Hills*," *Gloria Naylor*, s. 112.

8 Charles Johnson, *Being and Race*, s. 110.

9 Celeste Fraser, "Stealing B(l)ack Voices: The Myth of the Black Matriarchy and *The Women of Brewster Place*," *Gloria Naylor*, s. 101.

10 Dona Perry, "Interview: Gloria Naylor," *Backtalk: Women Writers Speak Out* (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1993), s. 235.

11 Christian, s. 114.

12 James Robert Saunders, "The Ornamentation of Old Ideas: Naylor's First Three Novels," *Gloria Naylor*, s. 262.

13 Davies, s. 41.

14 Jewell, s. 45.

15 Christian, s. 119.

KAYNAKÇA

Adell, Sandra. "The Big E(llison)'s Texts and Intertexts: Eliot, Burke and the Underground Man." *CLA Journal*. Vol. 37, No. 4 (June 1994), ss. 377-401.

Andrews, William L. "Chesnutt's Patesville: The Presence and Influence of the Past in *The House Behind the Cedars*." *CLA Journal*. Vol. XV, No. 3 (March 1972), ss. 284-294.

Andrews, William L., ed. *African American Autobiography: A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall: Prentice-Hall Inc., 1993.

Andrews, William L., ed. *The African-American Novel in the Age of Reaction: Three Classics*. New York: Mentor, 1992.

Aptheker, Herbert. *Afro-American History: The Modern Era*. New York: The Citadel Press, 1971.

Asante, Molefi Kete and Abdulai S. Vandi. *Contemporary Black Thought: Alternative Analyses in Social and Behavioral Science*. Beverly Hills: Sage Publications, 1980.

Asante, Molefi Kete et al., ed. *Handbook of International and Intercultural Communication*. 1989; Newbury Park, California: Sage Pub. Inc., 1990.

Asante, Molefi Kete. "The Ideological Significance of Afrocentricity in Intercultural Communication." *Journal of Black Studies*. Vol. 14, No. 1 (September 1983), ss. 3-19.

Asante, Molefi Kete. *Kemet, Afrocentricity and Knowledge*. 1990; Trenton, New Jersey: Africa World Press, Inc., 1992.

Asante, Molefi Kete. *Language and Literature in the African American Imagination*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1992.

Babb, Valerie Melissa. *Ernest Gaines*. Boston: Twayne Publishers, 1991.

Baechler, Lea and A. Walton Litz, eds. *African American Writers*. New York: Charles Scribner's Sons, 1991.

Baker, Houston A. Jr. *Singers of Daybreak: Studies in Black American Literature*. Washington, D.C.: Howard University Press, 1974.

Baker, Houston A., Jr., *Blues, Ideology, and Afro-American Literatu-*

re: A Vernacular Theory. 1984; Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

Baldwin, James and Margaret Mead. *A Rap on Race* . 1971; New York: Vintage Books, 1992.

Baldwin, James. *Go Tell it on the Mountain*. 1953; New York: Dell Pub. Co. Inc., 1965.

Baldwin, James. *Notes of a Native Son*. 1955; New York: Bantam Books, Inc., 1979.

Baldwin, James. *The Fire Next Time*. 1963; New York: Vintage Books, 1993.

Baldwin, James. *The Price of the Ticket: Collected Nonfiction, 1948-1985*. London: Michael Joseph, 1985.

Barksdale, Richard and Keneth Kinnamon, eds. *Black Writers of America: A Contemporary Anthology*. New York: Macmillan, 1972.

Bell, Bernard W. "*Beloved*: A Womanist Neo-Slave Narrative; or Multivocal Remembrances of Things Past." *African American Review*. Vol. 26, No. 1 (Spring 1992), ss. 7-15.

Bell, Bernard W. *The Afro-American Novel and Its Tradition*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1987.

Berlant, Lauren. "Race, Gender, and Nation in *The Color Purple*." *Critical Inquiry*, Vol. 14 (Summer 1988), ss. 831-859.

Berzon, Judith R. *Neither White Nor Black: The Mulatto Character in American Fiction*. New York: New York University Press, 1978.

Blassingame, John W. *The Slave Community: Plantation Life in the Antebellum South*. 1972; Oxford: Oxford University Press, 1979.

Bloom, Harold, ed. *Bigger Thomas*. New York: Chelsea House, 1990.

Bloom, Harold, ed. *Ralph Ellison: Modern Critical Views*. New York: Chelsea House, 1986.

Bloom, Harold, ed. *Richard Wright*. New York: Chelsea House, 1987.

Bloom, Harold, ed. *Toni Morrison: Modern Critical Views*. New York: Chelsea, 1990.

Bone, Robert. "Ralph Ellison and the Uses of Imagination." *Triquarterly*. Vol. 6 (1966), ss. 39-54.

Brawley, Benjamin. *A Social History of the American Negro*. 1921;

New York: The Macmillan Company, 1971.

Braxton, Joanne M. and Andrée Nicola McLaughlin, eds. *Wild Women in the Whirlwind: Afro-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance.* London: Serpent's Tail, 1990.

Breit, Harvey. "Talk With Ralph Ellison." *The New York Times Book Review.* Vol. LVII, No. 18 (May 4, 1952), s. 26.

Brigham, Cathy. "The Talking Frame of Zora Neale Hurston's Talking Book: Storytelling as Dialectic in *Their Eyes Were Watching God.*" *CLA Journal.* Vol. 37, No. 4 (June 1994), ss. 402-419.

Brown. Lloyd W. "Ralph Ellison's Exhorters: The Role of Rhetoric in *Invisible Man.*" *CLA Journal.* Vol. XIII, No. 3 (March 1970), ss. 289-303.

Busby, Mark. *Ralph Ellison.* Boston: Twayne Publishers, 1991.

Butler, Robert J. "The Plunge Into Pure Duration: Bergsonian Visions of Time in Ellison's *Invisible Man.*" *CLA Journal.* Vol. XXXIII, No. 3 (March 1990), ss. 260-279.

Butler, Robert James. "Alice Walker's Vision of the South in *The Third Life of Grange Copeland.*" *African American Review.* Vol. 27, No. 2 (Summer 1993), ss. 195-204.

Butler, Thorpe. "What is To Be Done?--Illusion, Identity, and Action in Ralph Ellison's *Invisible Man.*" *CLA Journal.* Vol. XXVII, No. 3 (March 1984), ss. 315-331.

Byerman, Keith E. *Fingering the Jagged Grain: Tradition and Form in Recent Black Fiction.* 1985; Athens: The University of Georgia Press, 1986.

Byrd, Rudolph P. "Shared Orientation and Narrative Acts in *Cane, Their Eyes Were Watching God,* and *Meridian.*" *Melus.* Vol. 17 (Winter 1991-1992), ss. 41-56.

Campbell, James. *Talking at the Gates: A Life of James Baldwin.* London: Faber and Faber, 1991.

Cassidy, Thomas. "Janie's Rage: The Dog and the Storm in *Their Eyes Were Watching God.*" *CLA Journal.* Vol. XXXVI, No. 3 (March 1993), ss. 260-269.

Chambers, Kimberly R. "Right on Time: History and Religion in

Alice Walker's *The Color Purple.*" *CLA Journal.* Vol. XXXI (September 1987), ss. 44-62.

Chesnutt, Charles W. *The House Behind the Cedars.* 1900; New York: Macmillan Pub. Co., 1969.

Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender.* 1978; Berkeley: University of California Press, 1979.

Christophe, Marc-A. "*The Color Purple:* An Existential Novel." *CLA Journal.* Vol. XXXVI (March 1993), ss. 280-290.

Clark, Norris. "Flying Black: Toni Morrison's *The Bluest Eye, Sula,* and *Song of Solomon.*" *Minority Voices.* Vol. 4, No. 1 (Spring 1980), ss. 51-63.

Cobb, Nina Kressner. "Richard Wright: Individualism Reconsidered." *CLA Journal.* Vol. XXI, No. 3 (March 1978), ss. 335-354.

Collins, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment.* 1990; New York: Routledge, 1991.

Condor, Susan. "'Race Stereotypes' and Racist Discourse." *Text: An Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse.* Vol. 8, No. 1/2 (1988), ss. 69-89.

Cooke, Michael G. *Afro-American Literature in the Twentieth Century: The Achievement of Intimacy.* New Haven: Yale University Press, 1984.

Cooke, Michael G., ed. *Modern Black Novelists: A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1971.

Coombs, Norman. *The Black Experience in America.* New York: Twayne Publishers, Inc., 1972.

Courage, Richard A. "James Baldwin's *Go Tell it on the Mountain:* Voices of a People." *CLA Journal.* Vol. XXXII, No. 4 (June 1989), ss. 410-425.

Crabtree, Claire. "The Confluence of Folklore, Feminism and Black Self-Determination in Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God.*" *The Southern Literary Journal.* Vol. XVII, No. 2 (Spring 1985), ss. 54-66.

Culbertson, Roberta. "Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-Establishing the Self." *New Literary History*. Vol. 26, No. 1 (Winter 1995), ss. 169-195.

Curren, Erik D. "Should Their Eyes Have Been Watching God?: Hurston's Use of Religious Experience and Gothic Horror." *African American Review*. Vol. 29, No. 1 (Spring 1995), ss. 17-25.

Davies, Carole Boyce. "Mothering and Healing in Recent Black Women's Fiction." *Sage*. Vol. II, No. 1 (Spring 1985), ss. 41-43.

Davies, Kathleen. "Zora Neale Hurston's Poetics of Embalmment: Articulating the Rage of Black Women and Narrative Self-Defense." *African American Review*. Vol. 26, No. 1 (Spring 1992), ss. 147-159.

Davis, Charles T. and Henry Louis Gates, Jr., ed. *The Slave's Narrative*. 1984; Oxford: Oxford University Press, 1985.

Davis, Thadious M. *Nella Larsen: Novelist of the Harlem Renaissance: A Woman's Life Unveiled*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1994.

Demetrakopoulos, Stephanie A. "Maternal Bonds as Devourers of Women's Individuation in Toni Morrison's *Beloved*." *African American Review*. Vol. 26, No. 1 (Spring 1992), ss. 51-59.

Demirtürk, E. Lâle. "In Search of a Redeemed Vision: The American Women's Novel, 1880s-1980s." *American Studies International*. Vol. XXX, No. 1 (April 1992), ss. 78-87.

Dent, Gina, ed. *Black Popular Culture*. Seattle: Bay Press, 1992.

Draper, James P., ed. *Black Literature Criticism*. 3 Vols. Detroit: Gale Research Inc., 1992.

DuBois, W.E.B. *The Autobiography of W.E.B.DuBois*. 1968; New York: International Publishers, 1980.

DuBois, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. 1903; New York: The New American Library, Inc., 1969.

Dyson, Michael Eric. *Reflecting Black: African-American Cultural Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Eckard, Paula Gallant. "The Interplay of Music, Language, and Narrative in Toni Morrison's *Jazz*." *CLA Journal*. Vol. XXXVIII, No. 1 (September 1994), ss. 11-19.

Elfenbein, Anna Shannon. *Women on the Color Line: Evolving Stereotypes and the Writings of George Washington Cable, Grace King and Kate Chopin.* 1988; Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.

Ellison, Ralph. *Going to the Territory.* 1986; New York: Vintage Books, 1987.

Ellison, Ralph. *Shadow and Act.* 1964; New York: Vintage Books, 1972.

Evans, Mari, ed. *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation.* Garden City, New York: Anchor Press/Doubleday, 1984.

Fabre, Michel. *From Harlem to Paris: Black American Writers in France, 1840-1980.* Chicago: University of Illinois Press, 1991.

Fabre, Michel. *The Unfinished Quest of Richard Wright.* Çev. Isabel Barzun. 1973; Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Ferguson, Sally Ann H. "Rena Walden: Chesnutt's Failed 'Future American.'" *The Southern Literary Journal.* Vol. XV, No. 1 (Fall 1982), ss. 74-82.

Fleming, Robert E. "Ellison's Black Archetypes: The Founder, Bledsoe, Ras, and Rinehart." *CLA Journal.* Vol. XXXII, No. 4 (June 1989), ss. 426-432.

Flick, Hank. "Malcolm X: The Destroyer and Creator of Myths." *Journal of Black Studies.* Vol. 12, No. 2 (December 1981), ss. 166-181.

Foster, Frances Smith. *Witnessing Slavery: The Development of Ante-Bellum Slave Narratives.* Madison: The University of Wisconsin Press, 1979.

Franklin, John Hope and Alfred A. Moss, Jr. *From Slavery to Freedom: A History of Negro Americans.* 1947; New York: McGraw-Hill Pub. Co., 1988.

Frazier, Thomas R. *Afro-American History: Primary Sources.* New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1970.

Fredrickson, George M. *The Arrogance of Race: Historical Perspectives on Slavery, Racism, and Social Inequality.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1988.

Fredrickson, George M. *The Black Image in the White Mind: The Debate on Afro-American Character and Destiny, 1817-1914.* 1971; Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.

Freeman, Alma S. "Zora Neale Hurston and Alice Walker: A Spiritual Kinship." *Sage*. Vol. II (Spring 1985), ss. 37-40.

Gaines, Ernest J. *The Autobiography of Miss Jane Pittman.* 1971; New York: Bantam Books, 1972.

Gates, Henry Louis, Jr. and K.A.Appiah, eds. *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present*. New York: Amistad, 1993.

Gates, Henry Louis, Jr. and K.A.Appiah, eds. *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present.* New York: Amistad, 1993.

Gates, Henry Louis, Jr. and K.A.Appiah, eds. *Zora Neale Hurston: Critical Perspectives Past and Present*. New York: Amistad, 1993.

Gates, Henry Louis, Jr. *Figures in Black: Words, Signs, and the 'Racial' Self.* 1987; New York: Oxford University Press, 1989.

Gates, Henry Louis, Jr. *Loose Canons: Notes on the Culture Wars.* 1992; Oxford: Oxford University Press, 1993.

Gates, Henry Louis, Jr., ed. *Black Literature and Literary Theory.* New York: Methuen, 1984.

Gates, Henry Louis, Jr., ed. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism.* New York: Oxford University Press, 1988.

Gaudet, Marcia and Carl Wooton, *Porch Talk With Ernest Gaines: Conversations on the Writer's Craft.* Baton Rouge: Louisiana State University, 1990.

Glassman, Steve and Kathryn Lee Seidel. eds. *Zora in Florida.* Orlando: University of Central Florida Press, 1991.

Glaude, Eddie S. Jr. "An Analysis of the Cress Theory of Color Confrontation." *Journal of Black Studies.* Vol. 22, No. 2 (December 1991), ss. 284-293.

Goodheart, Lawrence B. et al., ed. *Slavery in American Society.* 1976; Lexington, Massachusetts: D.C.Heath and Company, 1993.

Grant, Alice Morgan, ed. *All About Zora.* Winter Park, Florida: Four-G Publishers, Inc., 1991.

Gross, Seymour L. et al., ed. *Images of the Negro in American Literature*. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.

Gross, Theodore. "The World of James Baldwin." *Critique: Studies in Modern Fiction*. Vol. VII, No. 2 (Winter 1964-1965), ss. 139-149.

Ha'kutani, Yoshinobu, ed. *Critical Essays on Richard Wright*. Boston, Massachusetts: G.K.Hall and Co., 1982.

Harris, Trudier, ed. *Afro-American Writers, 1940-1955: Dictionary of Literary Biography*. Vol. 76. Detroit: Gale Research Inc., 1988.

Harris, Trudier. *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1991.

Heinze, Denise. *The Dilemma of 'Double-Consciousness': Toni Morrison's Novels*. Athens: The University of Georgia Press, 1993.

Hemenway, Robert E. *Zora Neale Hurston: A Literary Biography*. Urbana: University of Illinois Press, 1977.

Hernton, Calvin C. *The Sexual Mountain and Black Women Writers: Adventures in Sex, Literature, and Real Life*. 1987; New York: Anchor Books, 1990.

Hogue, Lawrence W. "History, the Feminist Discourse, and Alice Walker's *The Third Life of Grange Copeland*." *Melus*. Vol. 12 (Summer 1985), ss. 45-62.

Hooks, Bell. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston, MA: South End Press, 1981.

House, Elizabeth B. "Artists and the Art of Living: Order and Disorder in Toni Morrison's Fiction." *Modern Fiction Studies*. Vol. 34, No. 1 (Spring 1988), ss. 27-44.

House, Elizabeth B. "Toni Morrison's Ghost: The Beloved Who is Not Beloved." *Studies in American Fiction*. Vol. 18, No. 1 (Spring 1990), ss. 17-26.

Hovet, Grace Ann and Barbara Lounsberry. "Flying as Symbol and Legend in Toni Morrison's *The Bluest Eye*, *Sula*, and *Song of Solomon*." *CLA Journal*, Vol. XXVII, No. 2 (December 1983), ss. 119-140.

Howard, Lillie P. "Marriage: Zora Neale Hurston's System of Values." *CLA Journal*. Vol. XXI, No. 2 (December 1977), ss. 256-268.

Howard, Lillie P., ed. *Alice Walker and Zora Neale Hurston.* Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993.

Hubbard, Dolan. "In Quest of Authority: Toni Morrison's *Song of Solomon* and the Rhetoric of the Black Preacher." *CLA Journal.* Vol. XXXV, No. 3 (March 1992), ss. 288-302.

Hudson-Withers, Clenora. "Toni Morrison's World of Topsy-Turvydom: A Methodological Explication of New Black Literary Criticism." *The Western Journal of Black Studies.* Vol. 10, No. 3 (1986), ss. 132-136.

Hurston, Zora Neale. *Dust Tracks on a Road.* 1942; New York: Harper Perennial, 1991.

Hurston, Zora Neale. *Moses, Man of the Mountain.* 1939; New York: Harper Perennial, 1991.

Hurston, Zora Neale. *Their Eyes Were Watching God.* 1937; Urbana: University of Illinois Press, 1978.

Jackson, Edward M. *American Slavery and the American Novel, 1852-1977.* Bristol, Indiana: Wyndham Hall Press, Inc., 1987.

JanMohamed, Abdul R. and David Lloyd, eds. *The Nature and Context of Minority Discourse.* New York: Oxford University Press, Inc., 1990.

Jewell, K. Sue. "Black Male/Female Conflict: Internalization of Negative Definitions Transmitted Through Imagery." *The Western Journal of Black Studies.* Vol. 7, No. 1 (1983), ss. 43-48.

Jewell, K. Sue. *From Mammy to Miss America and Beyond: Cultural Images and the Shaping of US Social Policy*. New York: Routledge, 1993.

Johnson, Charles. *Being and Race: Black Writing Since 1970.* Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Jones, Gayl. *Liberating Voices: Oral Tradition in African-American Literature.* Cambridge: Harvard University Press, 1991.

Jongh, James de. *Vicious Modernism: Black Harlem and the Literary Imagination.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Jordan, Winthrop D. *White Over Black: American Attitudes Toward the Negro, 1550-1812.* 1968; New York: W.W.Norton and Co. Inc., 1977.

Joyce, Joyce Ann. *Richard Wright's Art of Tragedy*. 1986; Iowa City: The University of Iowa Press, 1987.

Kaplan, Carla. "The Erotics of Talk: 'That Oldest Human Longing,' in *Their Eyes Were Watching God*." *American Literature*. Vol. 67, No. 1 (March 1995), ss. 115-142.

Kent, George E. "Baldwin and the Problem of Being." *CLA Journal*. Vol. VII, No. 3 (March 1964), ss. 202-214.

Kent, George E. "Ralph Ellison and Afro-American Folk and Cultural Tradition." *CLA Journal*. Vol. XIII, No. 3 (March 1970), ss. 265-276.

King, David C. et al., *United States History*. Menlo Park, California: Addison-Wesley Pub. Co., 1986.

King, Martin Luther Jr. *I Have a Dream: Writings and Speeches That Changed the World*. Ed. James M. Washington. San Fransisco: Harper, 1992.

Klotman, Phyllis R. "Moral Distancing as a Rhetorical Technique in *Native Son*: A Note on 'Fate." *CLA Journal*. Vol. XVIII, No. 2 (December 1974), ss. 284-291.

Klotman, Phyllis R. "The Running Man as Metaphor in Ellison's *Invisible Man*." *CLA Journal*. Vol. XIII, No. 3 (March 1970), ss. 277-288.

Kostelanetz, Richard, ed. *American Writing Today*. New York: The Whitston Pub. Co., 1991.

Kostelanetz, Richard. *Politics in the African-American Novel: James Weldon Johnson, W.E.B.DuBois, Richard Wright, and Ralph Ellison*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1991.

Kramer, Victor A., ed. *The Harlem Renaissance Re-Examined*. New York: AMS Press, 1987.

Larsen, Nella. *Quicksand*. Ed. Deborah E. McDowell. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1986.

Larson, Charles R., ed. *An Intimation of Things Distant: The Collected Fiction of Nella Larsen*. New York: Anchor Books, 1992.

Leavelle, Charles. "Brick Slayer is Likened to Jungle Beast: Ferocity is Reflected in Nixon's Features." *Chicago Sunday Tribune*." Sec. 1 (June 5, 1938), s. 6.

Lewis, Vashti Crutcher. "The Declining Significance of the Mulatto Female as Major Character in the Novels of Zora Neale Hurston." *CLA Journal*. Vol. XXVIII, No. 2 (December 1984), ss. 127-149.

Long, Richard A. and Eugenia W. Collier, ed. *Afro-American Writing: An Anthology of Prose and Poetry*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1985.

Martin, Mike W. "Invisible Man and the Indictment of Innocence." *CLA Journal*. Vol. XXV, No. 3 (March 1982), ss. 288-302.

Matza, Diane. "Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God* and Toni Morrison's *Sula*: A Comparison." *Melus*. Vol. 12, No. 3 (Fall 1985), ss. 43-54.

McDowell, Deborah E. "The Self in Bloom: Alice Walker's *Meridian*." *CLA Journal*. Vol. XXIV (March 1981), ss. 262-275.

McKay, Nellie. "An Interview with Toni Morrison." *Contemporary Literature*. Vol. 24, No. 4 (Winter 1983), ss. 413-429.

Metzger, Linda et al., ed. *Black Writers: A Selection of Sketches From Contemporary Authors*. Detroit, Michigan: Gale Research Inc., 1989.

Middleton, Joyce Irene. "Orality, Literacy, and Memory in Toni Morrison's *Song of Solomon*." *College English*. Vol. 55, No. 1 (January 1993), ss. 64-75.

Middleton, Victoria. "*Sula*: An Experimental Life." *CLA Journal*. Vol. XXVIII, No. 4 (June 1985), ss. 367-381.

Mobley, Marilyn Sanders. *Folk Roots and Mythic Wings in Sarah Orne Jewett and Toni Morrison: The Cultural Function of Narrative*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1991.

Moore, Richard B. *The Name 'Negro': Its Origin and Evil Use*. Baltimore, MD: Black Classic Press, 1992.

Morris, Aldon D. *The Origins of the Civil Rights Movement: Black Communities Organizing for Change*. 1984; New York: The Free Press, 1986.

Morrison, Toni. "Memory, Creation, and Writing." *Thought: A Review of Culture and Idea*. Vol. 59, No. 235 (December 1984), ss. 385-390.

Morrison, Toni. *Beloved*. 1987; New York: Plume, 1988.

Morrison, Toni. *Caz.* Çev. Nihal Yeğinobalı. Istanbul: Simavi Yayınları, 1993.

Morrison, Toni. *En Mavi Göz,* Çev. İrfan Seyrek. Istanbul: Can Yayınları, 1993.

Morrison, Toni. *Sula.* Çev. Ülker İnce. Istanbul: Can Yayınları, 1994.

Morrison, Toni. *Süleyman'ın Şarkısı.* Çev. Sibel Özbudun. Istanbul: Simavi Yayınları, 1992.

Morrison, Toni. *The Bluest Eye.* 1969; New York: Washington Square Press, 1972.

Morton, Patricia. *Disfigured Images: The Historical Assault on Afro-American Women.* New York: Greenwood Press, 1991.

Naylor, Gloria. *The Women of Brewster Place.* 1982; New York: Penguin Books, 1983.

Nelson, Emmanuel S. "James Baldwin's Vision of Otherness and Community." *Melus.* Vol. 10, No. 2 (Summer 1983), ss. 27-31.

O'Brien, John, ed. *Interviews with Black Writers.* New York: Liveright, 1973.

O'Meally, Robert, ed. *New Essays on Invisible Man.* New York: Cambridge University Press, 1988.

Ogbaa, Kalu. "Protest and the Individual Talents of Three Black Novelists." *CLA Journal.* Vol. XXXV, No. 2 (December 1991), ss. 159-184.

Otten, Terry. *The Crime of Innocence in the Fiction of Toni Morrison.* Columbia: University of Missouri Press, 1989.

Page, Philip. "Traces of Derrida in Toni Morrison's *Jazz.*" *African American Review.* Vol. 29, No. 1 (Spring 1995), ss. 55-66.

Park, Robert Ezra. *Race and Culture.* Glencoe, Illinois: The Free Press, 1950.

Parr, Resneck Susan and Pancho Avery, eds. *Approaches to Teaching Ellison's Invisible Man.* New York: The Modern Language Association of America, 1989.

Paschal, Andrew G., ed. *A W.E.B.DuBois Reader.* 1971; New York: Collier Books, 1993.

Perry, Dona. *Backtalk: Women Writers Speak Out*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1993.

Petesch, Donald A. *A Spy in the Enemy's Country: The Emergence of Modern Black Literature*. Iowa City: University of Iowa Press, 1989.

Petry, Ann. *The Street*. 1946; Boston: Beacon Press, 1985.

Phillips, William. "Panel: Intellectuals and Writers Since the Thirties." *Partisan Review*. Vol. LIX, No. 4 (1992), ss. 531-558.

Pieterse, Jan Nederveen. *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. İngilizceye Çev. J.N.Pieterse. 1990; New Haven: Yale University Press, 1992.

Pifer, Lynn. "Coming to Voice in Alice Walker's *Meridian*: Speaking Out for the Revolution." *African American Review*. Vol. 26, No. 1 (Spring 1992), ss. 77-88.

Porter, Horace A. *Stealing the Fire: The Art and Protest of James Baldwin*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1989.

Ralph Ellison, *Görülmeyen Adam*. Çev. Mehmet Doğan. İstanbul: E Yayınları, 1972.

Ramsey, Priscilla R. "Blind Eyes, Blind Quests in Richard Wright's *Native Son*." *CLA Journal*. Vol. XXIV, No. 1 (September 1980), ss. 48-60.

Reuter, Edward Byron. *The Mulatto in the US*. 1918; Boston: The Gorham Press, 1970.

Robinson, Sally. *Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*. Albany: State University of New York Press, 1991.

Rodnon, Stewart. "Ralph Ellison's *Invisible Man*: Six Tentative Approaches." *CLA Journal*. Vol. XII, No. 3 (March 1969), ss. 244-256.

Royster, Philip M. "Milkman's Flying: The Scapegoat Transcended in Toni Morrison's *Song of Solomon*." *CLA Journal*. Vol. XXIV, No. 4 (June 1982), ss. 419-440.

Rudwick, Elliott M. *W.E.B.DuBois: Propagandist of the Negro Protest*. 1960; New York: Atheneum, 1986.

Sale, Maggie. "Call and Response as Critical Method: African-American Oral Traditions and *Beloved*." *African American Review*. Vol. 26, No. 1 (Spring 1992), ss. 41-50.

Samuels, Wilfred D. and Clenora Hudson-Weems. *Toni Morrison*. Boston: Twayne Publishers, 1990.

Scarpa, Giulia. "Narrative Possibilities at Play in Toni Morrison's *Beloved*." *Melus*. Vol. 17, No. 4 (Winter 1991-1992), ss. 91-103.

Scruggs, Charles. *Sweet Home: Invisible Cities in the Afro-American Novel*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

Sedlack, Robert P. "The Evolution of Charles Chesnutt's *The House Behind the Cedars*." *CLA Journal*. Vol. XIX, No. 2 (December 1975), ss. 125-135.

Silverman, Debra B. "Nella Larsen's *Quicksand*: Untangling the Webs of Exoticism." *African-American Review*. Vol. 27, No. 4 (Winter 1993), ss. 599-614.

Simpson, Anne K. *A Gathering of Gaines: The Man and the Writer*. Louisiana: University of Southwestern Louisiana, 1991.

Sitter, Deborah Ayer. "The Making of a Man: Dialogic Meaning in *Beloved*." *African American Review*. Vol. 26, No. 1 (Spring 1992), ss. 17-29.

Smith, Barbara. "Sexual Politics and the Fiction of Zora Neale Hurston." *Radical Teacher*. No. 8 (May 1978), ss. 26-30.

Sokoloff, Janice M. "Intimations of Matriarchal Age: Notes on the Mythical Eva in Toni Morrison's *Sula*." *Journal of Black Studies*. Vol. 16, No. 4 (June 1986), ss. 429-434.

Standley, Fred L. and Louis H. Pratt, ed. *Conversations with James Baldwin*. Jackson: University Press of Mississippi, 1989.

Standley, Fred L. and Nancy V. Burt, eds. *Critical Essays on James Baldwin*. Boston: G.K.Hall and Co., 1988.

Stanford, Ann Folwell. "He Speaks for Whom?: Inscription and Reinscription of Women in *Invisible Man* and *The Salt Eaters*." *Melus*. Vol. 18, No. 2 (Summer 1993), ss. 17-31.

Thomas, H. Nigel. *From Folklore to Fiction: A Study of Folk Heroes and Rituals in the Black American Novel*. New York: Greenwood Press, 1988.

Thomas, Nigel H. "Alice Walker's Grange Copeland as a Trickster Figure." *Obsidian II: Black Literature in Review*. Vol. VI (Spring 1991), ss. 60-72.

Toledano, Ehud R. *Osmanlı Köle Ticareti 1840-1890*. Çev. Y. Hakan Erdem. Istanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1994.

Trimmer, Joseph and Tilly Warnock, eds. *Understanding Others: Cultural and Cross-Cultural Studies and the Teaching of Literature*. Urbana, Illinois: National Council of Teachers of English (NCTE), 1992.

Troupe, Quincy, ed. *James Baldwin: The Legacy*. New York: Simon and Schuster Inc., 1989.

Turner, Darwin T. "*The Outsider*: Revision of an Idea." *CLA Journal*. Vol. XII, No. 4 (June 1969), ss. 310-321.

Turner, Darwin. "Sight in Invisible Man." *CLA Journal*. Vol. XIII, No. 3 (March 1970), ss. 258-264.

Vogler, Thomas A. "*Invisible Man:* Somebody's Protest Novel." *Iowa Review*. Vol. 1, No. 2 (Spring 1970), ss. 64-82.

Wade, Melvin and Margaret Wade. "The Black Aesthetic in the Black Novel." *The Journal of Black Studies*. Vol. 2, No. 4 (June 1972), ss. 391-408.

Walker, Alice, ed. *I Love Myself When I am Laughing: A Zora Neale Hurston Reader*. New York: The Feminist Press, 1979.

Walker, Alice. *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*. 1983; New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

Walker, Alice. *Living By the Word: Selected Writings, 1973-1987*. Great Britain: The Women's Press, 1988.

Walker, Alice. *Meridian*. 1976; New York: Washington Square Press, 1977.

Walker, Alice. *Possessing the Secret of Joy*. 1992; New York: Pocket Star Books, 1993.

Walker, Alice. *Renklerden Moru*. Çev. Armağan İlkin. İstanbul: Inkılâp Yayınevi, 1984.

Walker, Alice. *The Temple of My Familiar*. 1989; New York: Pocket Books, 1990.

Walker, Alice. *The Third Life of Grange Copeland.* 1970; New York: Pocket Books, 1988.

Walker, Jay S. "Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God*: Black Novel of Sexism." *Modern Fiction Studies.* Vol. 20, No. 4 (Winter 1974-1975), ss. 519-527.

Warren, Nagueyalti. "The Substance of Things Hoped For: Faith in *Go Tell it on the Mountain* and *Just Above My Head.*" *Obsidian II.* Vol. VII, Nos. 1-2 (Spring-Summer 1992), ss. 19-32.

Wilentz, Gay. *Binding Cultures: Black Women Writers in Africa and the Diaspora.* Bloomington: Indiana University Press, 1992.

Wilner, Eleanor R. "The Invisible Black Thread: Identity and Nonentity in *Invisible Man.*" *CLA Journal.* Vol. XIII, No. 3 (March 1970), ss. 242-257.

Winther, Per. "Imagery of Imprisonment in Ralph Ellison's *Invisible Man.*" *Black American Literary Forum.* Vol. 17, No. 3 (Fall 1983), ss. 115-119.

Wisker, Gina, ed. *Black Women's Writing.* London: The Macmillan Press, Ltd., 1993.

Wong, Shelley. "Transgression as Poesis in *The Bluest Eye.*" *Callaloo.* Vol. 3, No. 3 (Summer 1990), ss. 471-481.

Worley, Demetrice A. and Jesse Perry, Jr., eds *African American Literature: An Anthology of Nonfiction, Fiction, Poetry, and Drama.* Lincolnwood, Illinois: National Textbook Co., 1994.

Wright, Richard. *Native Son.* 1940; New York: Harper and Row, 1966.

Wright, Richard. *Vatan Evlâdı,* Çev. Leylâ Ragıp. Istanbul: E Yayınları, 1975.

X, Malcolm. *Malcolm X: The Last Speeches.* Ed. Bruce Perry. 1989; New York: Pathfinder, 1992.

"...Siyah yazın geleneği, belirli bir topluluğun "derisinin rengine göre değil de yazınsal biçemleri, temaları, mitleri, kahramanları, yapıları ve etkilerine göre tanımlanır." Romanların başkişilerinin sorunu siyahların sosyokültürel yaşantılarında geçirdikleri sorunlardan pek de farklı değildir. Siyah kültürünün sorunsalı büyük düşünür DuBois'un "ikili bilinç" [double consciousness] kavramına dayanır, yani hem Afrikalı hem de Amerikalı olmak. DuBois'a göre ikili bilinç "insanın kendisine hep başkalarının gözleriyle bakmak ve ruhunu alaycı bir aşağılama ve acımayla ölçen bir dünyanın metreleriyle ölçme duygusudur. Kişi her zaman içindeki ikiliği hisseder–biri Amerikalı öbürü Zenci; ancak gücü sayesinde bölünmekten alıkonan tek bir siyah bedende iki ruh, iki düşünce, iki bağdaşmaz çaba, iki savaşan ideal." Siyah Amerikalıların iki ırklı kimliği için bir eğretileme olan ikili bilinç uzlaştırılmalıdır. Ezilen kişi ezenle özdeşleşmeye bir son verirse, ezenin düşünce yapısını kavrayabilir. Ezilen, aile yaşamında siyahların kültürel değerlerine bağlı kalmak için çaba sarfederken, bir yandan da toplum içinde ezenle başa çıkmayı öğrenmek zorundadır...."

ISBN: 975-520-141-6



